

مهرجان  
القراءة  
للجميع  
مكتبة الأسرة  
2002

د. نهاد صليحة



المسرح  
عبر الحدود

مهرجان

القراءة

للجميع

مكتبة

الأسرة

٢٠٠٢

الأعمال الفكرية

اهداءات ٢٠٠٤

أسرة المخرج / إبراهيم الحمن

القاهرة

المسرح  
عبر الحدود

## صورة الغلاف: صورة فوتوغرافية لبعض المسرحيات

---

المسرح عبر الحدود، يمثل سجلاً لوعي كاتبته، وحساسيتها الفنية العالية. وانفعالاتها بعالمها. وإبداعاتها المسرحية أيضاً. ويشكل منطقة تماس من النقد المسرحي، وبين السيرة الذاتية، المعرفية/ الوجدانية. وهو في هذا الملمح أيضاً، يمثل امتداداً واستكمالاً للموضات المسرحية المصرية التي سبقته في النشر.

صبرى عبدالواحد

---

# المسرح عبر الحدود

د. نهاد صليحة

DL



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ: هيئة الكتاب

المسرح عبر الحدود

د. نهاد صليحة

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

الفنان: صبرى عبدالواحد

المشرف العام:

د. سمير سرحان

---

## علي سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء بل حظيت بالتفاف وتلف جماهيرى على إصدارتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها . وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبه وراعيته السيدة العظيمة / سوزان مبارك ..

د. هدير سرحان

---





إلى وطني..مصر

مسرح الدنيا..

حوار الذات والآخر



## تصدير

يعد هذا الكتاب جزءاً مكملًا لكتايبى السابق ، ومضات مسرحية ، الذى تناول بالوصف والتحليل ، مجموعة كبيرة ، ومنوعة ، من الإبداعات المسرحية-المصرية ، فى الفترة من أواخر الثمانينيات إلى أواخر التسعينيات .

فالمسرح عبر الحدود ، يتمنى من حيث مادته ، إلى نفس الفترة الزمنية . وإذا كانت التجارب المسرحية التى يضمها ، تحملنا إلى فضاءات مسرحية أخرى - عربية وأجنبية ، فهى فضاءات تمثل امتداداً طبيعياً لمصر، التى ارتبطت دائماً ، ثقافياً وجغرافياً ، بالعالم العربى - شرقاً وغرباً وجنوباً - من ناحية ، وبأوروبا ، شمالاً ، وأفريقيا جنوباً ، من ناحية أخرى ، فكانت حلقة الوصل بين الشرق والغرب ، والشمال والجنوب على مر الزمن ، والبوتقة التى انصهرت فيها ثقافات متباينة ، لتشكل عبر الأزمنة المتعاقبة ، مزيجاً ثقافياً فريداً ، شديد التماسك والتجانس ، رغم ثرائه العميق ، وتنوعه المذهل .

ويتنوع أسلوب الكتابة هنا - كما كان الحال فى الكتاب السابق - ما بين المقالة السريعة ، والدراسة المتأنية العميقة . لكنه ، وفى كل الأحوال ، يمثل اشتباكاً وجودياً ، بين ذات الكاتبة ووعيها ، من ناحية ، وبين التجارب المسرحية التى عايشتها ، من ناحية أخرى . ولذا ،

فالمسرح عبر الحدود ، يمثل سجلاً لوعي كاتبتة ، وحساسيتها الفنية ، وانفعالاتها بعالمها ، وإبداعاته المسرحية ، ويشكل منطقة تماس بين النقد المسرحي ، وبين السيرة الذاتية ، المعرفية/ الوجدانية . وهو فى هذا الملمح أيضاً ، يمثل امتداداً واستكمالاً ، للموضات المسرحية المصرية ، التى سبقته فى النشر .

وإذا كان ثمة رابطة أصيلة ، تنتظم حبات هذا الكتاب ، فهى قناعتى العميقة بأن المسرح ، بكل إبداعاته عبر العصور والأوطان ، يمثل فضاءً كلياً ، يتجاوز الحدود الثقافية والجغرافية جميعها ، ليشكل وطنًا عالميًا ، قوامه الحوار ، وطنًا يحتضن كل مبدعيه وعشاقه ، من كل الأعراق والثقافات ، بل وأيضاً كل شهدائه وضحاياه ، قديمًا ، وحديثًا ، وإلى الأبد .

نهاد صليحة

القاهرة ٢٠٠١

- ١ -

تجارب عربية



## بغداد ١٩٨٨

### وتوجه الإبداع في لعب الحزن

على مدار الأيام العشرة الحافلة ، لمهرجان بغداد للمسرح العربي ، الذي عقد في بغداد في الفترة من ١٠ إلى ٢٠ فبراير ، قدم المسرح العراقي ١٧ عرضاً متميزاً ، برزت فيها جميعاً ، رغم تنوع أساليبها وتعدد إتجاهاتها الفنية ، ظاهرة فكرية صحية ، هي إلتحام المسرح بقضايا الوطن ، وواقع اللحظة التاريخية الراهنة ، وقدرته على إقامة جدل ناضج مع ثرائه الثقافي من ناحية ، وتراث الإنسانية العالمي من ناحية أخرى . وقد انعكس هذا التضج الفكري وتجلّى في التضج الفني الذي لمسناه جميعاً في هذه العروض ، التي أثبتت أن المسرح العراقي قد قطع في السنوات الأخيرة شوطاً كبيراً نحو استكمال واتقان أجرومية لغة المسرح الخالصة ، وتراكيبيها ومفرداتها ، بل وبدأ في بعض التجارب يبتكر ويطور تقنيات هذه اللغة السمعية البصرية ، بل ويبتكر تقنيات جديدة ، ليخرج بالمسرح العربي من نطاق محلية الدلالة إلى عالميتها . لقد أدرك المسرح العراقي أن التضج هو انتماء وتفرد ، تواصل وتطور ، وأن تأكيد الهوية العربية لا يعنى الانغلاق ، أو بتر الوشائج المعرفية بين الحضارة العربية الممتدة في التاريخ ، والتراث الإنساني قديمه وحديثه .

لقد تنوعت العروض العراقية بين عروض المسرح الكبير - مسرح الجسراند ميزانسين (الذى اكتسب فى بعض الأحيان أبعاداً بانورامية أوبرالية، كما حدث فى عرض رسالة الطير لقاسم محمد) وعروض المسرح الصغير (الذى تقلص إلى حدود المونودراما فى بعض الأحوال)، بحيث شكلت البانورامية الأوبرالية ، والمونودرامية الحميمية قطبى هذه العروض . وبين القطبين ، شكلت العروض مساحة فنية ثرية ، قوامها مزج الأساليب المسرحية العالمية ، الشرقية والغربية ، بالأشكال والصيغ التراثية ، مساحة تدرجت من الواقعية البسيطة (التي تتعامل مع معطيات العرض ، وكل علاماته ، تعاملاً أيقونياً أو إشارياً واضحاً لانتاج الدلالة)، إلى الرمزية الكثيفة ، التي تفرز مستويات دلالية مركبة ، تشترك أيقاعاتها الصوتية / البصرية ، وتتصل .

### **مسرح المعركة وقضية الالتزام :**

ولقد جاءت مسرحية الافتتاح ، الشاهد والقضية ، مثلاً واضحاً لهذه الخريطة الفنية للعروض العراقية ، فالمسرحية تناقش قضية الالتزام، وعلاقتها بالهوية ، من خلال صراع الواقع والوهم ، وتطرح الواقع طرحاً إشارياً واضحاً ، فى صورة الجندي الحامل للسلاح ، الذى يستدعى ببساطة ووضوح ، دلالة معركة المصير ، التي يخوضها العراق الآن ، دفاعاً عن واقعه الحضارى المستنير ، ضد غزو قوى التغيب والرجعية . أما الوهم ، فيتخذ فى المسرحية صورتين : صورة الوهم الفنى الذى



يتجسد فى علامات «ميتامسرحية» عالمية - أى تحيل إلى عالم الفن - وهى شخصيات هاملت وعطيل وأوديب ، وصورة الوهم الأسطورى ، الذى يتجسد فى علامة رمزية / أيقونية فى آن واحد ، هى شخصية شهرزاد ، التى تبحث عن شهريارها الضائع ، لأنه بطاقة هويتها ، وشرط تحقق وجودها كشهرزاد .

وفى بداية المسرحية ، يشتبك عالم الفن والخيال ، ممثلاً فى الدرويشين ، اللذين يتقمصان دورى هاملت وعطيل ، بعالم الأسطورة والتراث ممثلاً فى شهرزاد ، التى تبحث عن هويتها فى شهريار الضائع . ويفرز الاشتباك جدلية الدور والهوية ، التى تفرز بدورها جدلية الالتزام بدور تاريخى أو قضية .

وفى الجزء الأول من المسرحية ، تتخذ فكرة الالتزام صيغة المفارقة من خلال اشتباك العلامات الميتامسرحية (الدرويشين = هاملت + عطيل)، مع العلامات الرمزية / الأيقونية (شهرزاد - شهريار = ؟) ، فنذكر أن الالتزام بالدور ، أو بقضية ما ، التزاماً تاماً ، بعيداً عن مقتضيات الواقع وحتميات التغيير ، من شأنه أن يجمد الإنسان ، ويحوّله إلى قوة رجعية ضاربة ، أو إلى وهم هامشى خارج مجرى الواقع - كما نرى فى مثال الدرويشين ، أو إلى روح ضائعة ، فى غابة من الدمى المتكررة الزائفة ، كما نلمس فى حيرة شهرزاد . وفى الجزء الثانى ، يغزو الواقع ساحة الوهم ، ممثلاً فى الجندى (الذى يمثل عنصراً اعلامياً

جديداً) ، وينشأ من جدل الوهم (الفنى / الأسطوري) والواقع ، تفسير جديد لفكرة الالتزام ، يعرف الالتزام بأنه التزام بالبحث عن الهوية الصادقة ، فى إطار الجدل المستمر مع الواقع ، ومع مقتضيات الظروف التاريخية ، ومسئولية الفرد إزاء الجماعة . ويتجسد هذا التفسير الجديد لفكرة الالتزام ، حدثاً درامياً ، فى لقاء شهرزاد الأسطورية بالجندى الواقعى . إن شهرزاد الضائعة فى غابة الدمى الخشبية التى يصنعها الدوريشان ، تحاول حين تلتقى بالجندى أن تلبسه ثوب شهريار ، لكن الصدام بينهما يفضى إلى التكشف ، وإلى القدرة على الفعل ، ومجابهة الأوهام وتمزيقها . ويتجسد تمزق الوهم ، مسرحياً ، فى صورة «ميتامسرحية» ، إذ يتحول الدوريشان عن دورى هاملت وعطيل ، ويتمصان دوراً آخر ، هو دور أوديب ، الذى يفقأ عينيه ليفقد بصره ، حين يكتشف عمى بصيرته .

لقد استفاد المؤلف عادل كاظم من فكرة المسرح «المتمسرح» ، أو «الميتامسرح» ، فى تشكيل رؤيته ، فترجم فكرة الالتزام بالدور التاريخى، الجدلية ، بشقيها ، إلى فكرة تقمص الدور فى المسرح التقليدى تقمصاً تفسيمياً (كما يفعل الدوريشان وشهرزاد فى البداية) ، وفكرة أداء الدور أداءً واعياً تحريضياً فى المسرح الملحمى البريختى (كما يفعل الجندى).

وقد تمكن المخرج محسن العزاوى من إبراز مفارقة معنى الالتزام

بالدور ، التى تمثل محور المسرحية ، على مستوى الرؤية ، فخلق فى الجزء الأول فضاء سيرياً ، ذكرنا بعالم الحلم الذى تفتت فيه الشخصيات وتعدد (كما تتعدد فى دمي شهریار) ، وتتفتح بالرموز ، فى محاولتها اختراق حاجز الوعى الزائف ، إلى مخزون اللاوعى ، بحثاً عن الحقيقة؛ وجسد حقيقة الواقع الملحة، فى الجزء الثانى ، فى عواء الذئاب، وفى الإضاءة والمؤثرات الصوتية الموحية بالمعارك ؛ ثم جسد انتصار الوعى الحقيقى فى اللوحة النهائية ، للجنود حاملى الشموع ، التى شغلت الفضاء المسرحى رأسياً وأفقياً ، وكانت التقيض الإيجابى للوحة الدمى الخشبية فى الجزء الأول .

وإذا كان عادل كاظم قد اختار أن يطرح جدلية الالتزام بين الدور والهوية طرحاً بانورامياً ملحمياً ، فقد أثر يوسف الصايغ ، فى تناوله لنفس الجدلية ، فى مسرحيته العود ، صيغة أكثر حميمية ، تمزج صيغة المونودراما النفسية ، بصيغة الدراما العائلية الواقعية . إن الجزء الأول من المسرحية يصور التجاء هارب من المعركة ، إلى حجرة زوجته ليلاً ، فى منزل أبيه ، للاختفاء . وبالرغم من جود الزوجة وحديثها ، يتخذ هذا الجزء شكل المونودراما النفسية ، أى المنولوج الداخلى ، الذى تصارع فيه قوى النفس لتكشف عن أعماقها ، ويقدم لنا تصوراً فرويدياً عن أسباب هرب الجندي من المعركة ، وعجزه العام عن سلوك مسلك الرجل الناضج . وتتلخص هذه الأسباب فى علاقة المقاتل الهارب

بشخصية أبيه القوية الطاغية ، التى تتسلط على كل من حوله ، ويقدها الجميع ، وعلاقته الملتصقة بأمه وزوجته ، ورغبته الدفينة فى الارتداد إلى المرحلة الجنينية والعودة إلى الرحم ، وهى رغبة تتجسد مسرحياً فى هبوطه إلى قبو المنزل للاختباء . أما الجزء الثانى من المسرحية ، فيلتزم بالواقعية الحوارية ، وي طرح صراعاً بين الحب والواجب فى نفس الأم والزوجة ، ويتخذ شكل المناظرة العاطفية / الأخلاقية .

وفى إخراج هذا النص ، حاول المخرج الكبير ، قاسم محمد ، أن يجمع بين الأسلوبين ، التعبيرى والواقعى ، فقسم خشبة المسرح فى الجزء الأول إلى قسمين ، أحدهما يغمره الضوء ، ويصور حجرة نوم الزوجة ، والثانى يغرق فى إضاءة معتمة ، ويتوسطه الأب الجالس على كرسيه ، كتلة سوداء معتمة ، وخلفه نافذة عليها قضبان ، ينبعث منها مصدر الضوء الوحيد فى هذا القسم . وبين القسمين ، وقف الباب الواقعى / الرمضى ، الذى يقود إلى القبو فى رحم المنزل . وقد ساعد هذا التشكيل على إبراز التفسير الفرويدى لمأساة الهارب ، لكن دلالة غامت وتشوشت بعض الشئ بسبب رسم المؤلف لشخصية الزوجة فى هذا الجزء - التى جاءت كمجموعة من الإكليسيات اللفظية الباردة (وكم تمنيت لو جعلها شخصية صامتة تماماً) ، وإيضاً بسبب التزام الزوج (محمود أبو العباس) والزوجة (هديل كامل) بالأداء الواقعى / الخارجى الصرف ، الذى حمل ظلالاً ميلودرامية . أما الجزء الثانى ، فقد انقسم

إلى وحدتين ، وحدة واقعية صرفة ، هى مشهد الأم والزوجة ، ووحدة تعبيرية صرفة، هى مشهد الحلم. وإذا كان المخرج قد قلص الحركة فى الوحدة الأولى فى جانب المسرح الأيمن ، وترك الجانب الأيسر (حجرة الزوجة) ، غارقاً فى الظلام ومهماً ، بل وعبثاً على عين المتفرج، فقد نجح فى الوحدة الثانية فى استخدام الديكور المسرحى بمستوياته الرأسى والأفقى، وأبوابه المعدلة ، وفى توظيف الاضاءة والصوت والصدى ، لخلق لوحة شعرية ، شبه سيرالية ، على مستوى التشكيل.

### **لغة الصمت ومسرح الفرجة :**

وعلى مسرح كلية الفنون الجميلة ، قدم طلبة وطالبات قسم المسرح بالكلية عرضين تجريبيين متميزين هما الحلم الضوئى ، وهو عرض صامت من نوع الإيصال الجماعى ، للمخرج صلاح القصب ، وفرجة مسرحية ، الذى ولفه كريمة جمعه من عدة نصوص (هى مروج الذهب للمسعودى ، وألف ليلة وليلة ، وجمعا العربى للدكتور محمد رجب ، والطعام لكل فم لتوفيق الحكيم) ، وأخرجه فاضل خليل .

ويمثل عرض الحلم الضوئى، صرخة احتجاج شبابية عنيفة، تجسد بلغة المسرح الخالصة، موقف الجيل الجديد من ماضيه وحاضره، وتتخذ من حيرة الكلمة وعجزها، ومن فساد الرموز وتهرتها مفتاحها التشكيل، فيغزو الصمت، وقمع الصوت مقولة العرض الدالة. إننا هنا بإزاء عمل تتجسد رسالته فى صيغته الأسلوبية الدالة (التمثيل الصامت)، وتتألف كل مفرداته لترجم هذه الرسالة إلى جدليات تشكيلية، حركية ومكانية

## وضوئية .

فالعرض يدور فى حجرة بيضاء مستطيلة ، تمتد على جانب منها مدرجات المتفرجين ، التى تشكل منطقة ظلام وسكون ، وفى الجانب المقابل ، يتوسط الحائط حاجز زجاجى مستطيل (كشاشة سينمائية) ، يكشف منطقة من الصخب اللونى الحركى ، تتسم بالسرعة والآلية والتناقض ، وتحمل عنصر تهديد وظلال رعب . وبين المنطقتين ، بين مساحة الصمت والظلام ، التى يقع فيها المتفرج (والتي تمتد على الجانبين خارج الحجرة من خلال شقين فى الجدران على اليمين واليسار) ، ومساحة الجنون اللونى والحركى ، تتشكل منطقة ثالثة ، تسبح فى إضاءة شاحبة محايدة ، تخلق اللون والصوت والحركة . فأمام المتفرج ، القابع فى الظلام ، تشتبك مجموعة من الشباب المترنح الشاحب فى تشكيلات حركية بطيئة ، دائرية ، متماوجة ، توحى فى مجموعها بالمرض والوهن ، الحيرة والتخبط ، بينما تنتثر حولهم ، فى هذا الفضاء الشاحب ، حقائب سفر مبعثرة ، وأكوام من الأشرطة السينمائية المحلولة ، وآلات وترية فقدت أوتارها ، وآلات نفخ ضاعت مفاتيحها ، وسماعات تليفونية مفصولة الأسلاك ، وصور أشعة طبية هنا وهناك . وفى الخلفية ، إلى اليسار ، تنتصب حلة رجل على مشجب ، داخل هيكل دولاب فارغ ، وكأنها رجل فقد رأسه .

وتتصل هذه المناطق الثلاث ، التى تشكل جديليات الفضاء

المسرحى الحركية والضوئية ، عن طريق علامة دالة ، دائمة التحول ،  
هى شخصية المعلم / الأستاذ / الكاهن ، الذى يرتدى لباس المعلم  
التقليدى حيناً ، والعباءة الجامعية حيناً ، ورداء كهان الماضى حيناً ،  
ويتجول بين المناطق الثلاث دوماً ، مثبتاً عينيه فى كتاب ، وقد يتوقف  
حيناً ليمعن النظر فى صور الأشعة الطيبة ، لكنه ، فى كل الأحوال ،  
غافل عن الشباب المستغيث به دون صوت . وتكتسى حركة هذا الرمز  
الواضح للسلطة الفكرية ، دلالة ساخرة ، إذ نراه من خلال اللوح  
الزجاجى ، يتقهقر إلى الخلف إذ يتقدم إلى الأمام ، ثم تصل السخريّة  
المريرة ذروتها ، إذ يرفع الحلة المعلقة على المشجب أمامه ، فتختفى رأسه  
ويغدو نفسه كمشجب .

وينبثق التوتر الدرامى فى هذا العرض الصامت ، ويتقدم إلى ذروته ،  
التي تحتملها جدليات المكان ، من خلال محاولات الشباب المستميتة ،  
فى منطقة شحوب الضوء ، للسفر (حمل الحقاتب والتجول بها ثم  
الاستسلام والارتقاء فوقها) ، أو للهرب (إلى منطقة الظلام ، فى شقوق  
الجدار الأبيض الأصم) ، أو إلى منطقة الآلية المرعبة ، خلف الحاجز  
الزجاجى ، التى تتظمهم فى تشكيلتها المجنونة حيناً ، ثم تلفظهم وقد  
أصبحوا أكثر مرضاً ووهناً) ، أو للاتصال بعالم آخر لطلب النجدة ، من  
خلال سماعات التليفون المقطوعة الأسلاك ، أو للتعبير عن أنفسهم  
بالكلمات ، التى تتحشج فى حلقهم ، أو تتضخم وتتشوه من خلال

آلات النفخ الموسيقية، التى يحاولون استخدامها كمكبرات للصوت . ويتخذ التوتر الدرامى مساراً صاعداً هابطاً، فى تعاقب الحركة المتشنجة المتخبطة، والحركة المترنحة المفصحة عن المرض والأعياء، ويصل إلى ذروته، حين تفتح فتاة حقيبتها، وقد يأسى من الهرب أو السفر، وتبدأ فى بعثرة محتوياتها الدالة (أكوام من أشرطة التسجيل المحلولة، واسطوانة موسيقى، وكتاب يحمل صورة بريخت)، فتشرق لحظة التنوير، وتدرك فساد وعقم رموز السلطة الفكرية والحضارية السائدة، ورفض الشباب لها، وضرورة التخلص من عبثها، كشرط للخلاص من عالم التعلق والتخبط، والعزلة والصمت .

ورغم قتامة الرؤية التى يطرحها العرض، إلا أنه يهدف فى النهاية إلى استثارة المتفرج الصامت، الغارق فى الظلام، وحضه على فعل التغيير، ففى هذه المنطقة الصامتة، الضائعة المعالم، يكمن الأمل الوحيد فى تشكيل عالم بديل، لعالم الآلة اللانسانى خلف الزجاج، وعالم الخواء والمرض الروحى. الذى يشغل وسط الحجرة البيضاء، وفى فعل المتفرج، وإضاءة وعيه، يكمن المهرب الوحيد لجيل الشباب من قهر الكلمة وقمع السلطة أو لا مبالاتها، ومن تقطع الوشائج وفساد الرموز. إن الحلم الضوئى عرض سيرىالى، يعتنق منطق الأحلام، ليكشف فساد منطق الواقع، ويجعل المتفرج عنصراً أساسياً فى تشكيل جذليات فضائه المسرحى .

وفى عرض فرجة مسرحية، يتكرر مبدأ تفتيب ثنائية الخشبية



والصالة ، إذ يلتزم العرض بسينوغرافيا دائرية، تتخلى عن عنصر الديكور تماماً ، وتستخدم الممثل كعنصر التشكيل الأساسى . فالعرض يتم فى قاعة من المدرجات الدائرية، التى يجلس عليها المتفرجون ، تتوسطها، فى عمق الدائرة حلبة ، كحلبات السيرك ، يتحرك الممثل داخلها حركة دائرية تكشف عن أبعاده الثلاثة ، كما يخترق مدرجات المتفرجين صعوداً وهبوطاً ، فيمتزج المؤدى بالمتفرج ، وتتحول القاعة بحضورها الجمعى، ما بين متفرج مشارك ، وممثل متعدد الأدوار، إلى وحدة واحدة، تلفها إضاءة واحدة، تجسد فى انعكاساتها المتعددة والمختلفة على المرايا الموضوعوعة وسط الحلبة وأعلىها ، مفارقة الوحدة والتعدد التى تتنظم العرض فى مجموعته . وينبثق هذا العرض من فكرة المسرح داخل المسرح أى من فكرة التمسرح بغية التثوير والتوعية . فنحن نرى فى البداية مجموعة من الممثلين الجائلين الذين يقررون تحويل شخصية جحا التراثية إلى ملك لمدة ثلاثة أيام بدلاً من تيمورلنك ليعيد صياغة التاريخ . وكما يقضى منطق لعبة تحويل التاريخ الرسمى عن مساره ، أو طرح بديل مؤقت له عن طريق الخيال الشعبى ، نجد الممثلين يغيرون ملابسهم أمامنا ، ويتجهجون أسلوباً كاريكاتورياً مبالغاً فى التمثيل ، ويقلبون الأوضاع التاريخية رأساً على عقب ، ويخلطون الأزمنة وملابس العصور المختلفة .

لقد كشف هذا العرض عن خيال مسرحى وحس تجريبى خصب ،

وأبرز عنصر التواصل بين تيار التجريب الاحتفالي في العالم العربي، وطبيعة المسرح الشعبي الحقيقية في العالم الغربي، قبل أن تقلصه الواقعية والطبيعية وتقولياه، وتحولاه إلى مسرح برجوازي يخاطب الخاصة. لقد ذكرني هذا العرض بمحاولات بيتربروك التجريبية، للعودة بالمسرح إلى أصوله الشعبية، بعيداً عن قوالب وتقاليده مسرح العلبة الإيطالي، الذي يعتمد على الإيهام، وقادني هذا التداعي إلى سؤال: ألا تثبت هذه التجربة، ومثيلاتها في مصر والعالم العربي، أن البحث عن صيغة خاصة للمسرح العربي، تستلهم التراث الشعبي، هو في حقيقة الأمر بحث عن المسرح الشعبي الحقيقي في كل زمان ومكان؟ هل ننسى في خضم الحديث الحماسي عن هوية المسرح العربي إننا ننتهي إلى الإنسانية جمعاء، ونشارك معها فيما أسماه العالم النفسى (يونج) بالتماذج القبطية (Archetypes)، التى تفصح عن نفسها فى موتيفات وأبنية القصص الشعبية، التى تشابه من قومية إلى أخرى؟

### مسرح الدار ولغة الأمكنة :

وإذا كان البحث عن المسرح الشعبى هو فى النهاية بحث عن المسرح الحقيقى، فليس من المستغرب أن نجد فرقة المسرح الشعبى العراقية، تقدم لنا عرضاً من أرفع عروض العالم العربى من الناحية الفنية، ومن أكثر هذه العروض تواصلاً مع الجمهور، رغم صيغته التجريبية، وجدته الشديدة، وهو عرض ترنيمة الكرسي الهزاز.

لقد اختار المخرج الفذ، عوني كرومى، نصاً شاعرياً رقيقاً، للمؤلف

فاروق محمد، يجسد من خلال حالة الانتظار والترقب صراع الوهم والواقع ، والماضى والحاضر ، فى نفس امرأتين ، إحداهما مطربة ، غرب ماضيها الذهبى ، وتردت فى حفرة النسيان ، والأخرى روجة وأم ، رحل عنها الزوج والابن ، فشابت فى انتظار عودتهما . وطعم عونى كرومى هذا النص البديع ، الذى يحمل ملامح من واقعية تشيكوف الشعرية حيناً ، ومن واقعية سترندبرج النفسية العنيفة حيناً ، والذى يرتقى بمفردات الواقع العسادية إلى مرتبة الرمز ، كما يفعل إبسن ، وتردد فيه أصداه من أشواق لوركا الجسامحة إلى الحب والحياة ، وتعتشعش فى أركانه أوهام إدوارد ألبى المنسوجة من خيوط اليأس - طعم عونى كرومى هذا النص المتفرد ، رغم أصداؤه العالمية العديدة ، بأشعار عريان السيد خلف ، الشعبية العذبة ، فنفت فى شعرية التركيب ، طاقة من الشعر المسموع والمغنى ، على نمط المقامات العراقية القديمة ، ثم ترجم جدليات النص البنائية إلى جدليات مكانية مركبة ، يلعب المتفرج دور المحرك الأساسى الأولى لها ، ويضمها جميعاً بيت بغدادى قديم ، ساحر المعمار ، يرقد فى سكونية وادعة على ضفاف دجلة .

لقد شغل المسرحيون التجريبيون أنفسهم طويلاً بمشكلة القضاء على الفاصل الوهمى بين منصة التمثيل وقاعة المشاهدة ، وبكيفية تحويل المتفرج من متلق سلبى إلى مشارك فاعل ، وذهبوا فى حلولهم لمناهج عديدة . أما عونى كرومى ، فقد تمكن بلمسة عبقرية من تخطى المشكلة

تماماً ، إذ جعل عرضه ينطلق بدءاً من حركة الجمهور فى المكان ،  
وتعرفه الجسدى الحميم على بنيتة المعمارية ، ثم قابل مستويات المكان  
المعمارية بمستويات النص البنائية .

لقد تعامل كرومى مع هذا البيت القديم الساحر ، الذى تحول إلى  
مسرح يحمل اسم قاعة منتدى المسرح التجريبي ، كفضاء مسرحى كامل ،  
يبدأ من بابه الخارجى ، ويمتد بطوله وعرضه وارتفاعه ، حتى سقفه  
العالى ، بحيث غدا من المستحيل أن نفصل التجربة عن البيت ، أو  
البيت عن التجربة ، وكأننا فى كل مرة نعود إليه ، سنخرج من دائرة  
الواقع الحاضر ، إلى منطقة الانتظار الدائم ، فى اللازم ، التى تقطنها  
المرأتان .

إننا إذ نخطو داخل الدار فى الظلام ، ونلمس الخطى إلى  
الحجرتين المنخفضتين الصغيرتين ، القابعتين على جانبي المدخل ،  
للواحدة تلو الأخرى ، نشعر وكأننا ننفذ ، فى كل مرة ، إلى أعماق  
نفس بشرية ، ونعايش حقيقة معاناتها . ففى واحدة من الحجرتين ،  
نلتقى بامرأة ، على وجهها غلالة شفافة ، تجلس فى ضوء الشموع  
الخافت ، على كرسى هزاز ، تتأرجح فى حركة رتيبة ، وتغنى بصوت يبدأ  
همساً ، ثم يعلو ، ليعود فينداح فى دوائر الهمس مرة أخرى ، ليبدأ دورة  
جديدة ، مع خروج دفعة من الحاضرين ودخول أخرى ، فتجسد حركة

الكرسى الهزاز تأرجح المرأة الدائم ، وتعلقها بين الماضى والحاضر ،  
بينما تجسد دورة ترنيمتها صعوداً وهبوطاً ، تأرجح مشاعرها بين اليأس  
والرجاء ، ودورة اشتعال جذوة الأمل وخبوها فى نفسها .

أما الحجرة الأخرى ، فتقطنها امرأة تتشبث ياب مغلق فى عمقها ،  
وتردد فى ضراعة متشنجة جملة واحدة «لارم ييجى» ، فتخلق العبارة ، فى  
علاقتها بوضع المرأة الجسدى ، وبالباب المغلق ، تشكياً صوتياً وبصرياً  
دالاً ، يلخص فى هذه اللوحة الصوتية الحركية المقتصلة البليغة ، تاريخ  
المرأة النفسى ، ومعاناتها الحاضرة ، ويرهص باستحالة العودة ، خاصة  
وأن المرأة تستدير وتواجهنا ، وتجلس على عتبة الباب المغلق ، لتبدأ فى  
حرق خطابات الراحل القديمة ، الزوج / الابن ، حيا كان أو ميتاً .

وبعد هذه الزيارة ، وهذا الولوج الحميم إلى أعماق اللاوعى عند  
المرأتين ، وننتقل إلى مساحة الدار ، أو حجرة المعيشة اليومية ، بكل  
أبعادها الدالة ، لتصعد إلينا المرأتان ، كل تحمل شمعتها ، وتبدأ فى  
ممارسة حياتهما اليومية العادية ، فتشعر وكأننا انتقلنا إلى مستوى آخر  
من مستويات الوعى ، إلى مستوى الأنا الاجتماعية ، ومن عالم العزلة  
الداخلية ، إلى عالم المشاركة فى الواقع اليومى . لكننا ما أن نألف هذا  
المستوى الجديد ، حتى نكتشف أنه نسيج عنكبوتى واه من الأوهام ،  
يفصل هاتين المرأتين عن العالم من حولهما ، وعن مجرى الزمن ،  
ويعتمد على مؤازرة كل من المرأتين لوهم الأخرى . فالزوجة الأم ،

تساند وهم عودة المعجد إلى المطربة السابقة ، وتستجدى منها مؤازرة مماثلة، لوهم عودة الزوج / الابن الغائب .

• ويترجم عونى كرومى حالة الانتظار، لعودة الماضى فى المستقبل، إلى حالة طقسية، تستخدم الترانيم والصلوات ، والشموع ، والبخور ، والخبز وماء الورد ، وصينية القرايين النحاسية الدائرية ، فيتجسد الحنين صلاة حارة ، ويكتسب الانتظار دلالة الخلاص الروحى والجسدى ، وندرك أن خلاص المرأتين لا يمكن أن يتحقق داخل دائرة الزمن ، أو حلقة المفرغة . ويتأكد هذا الإدراك، حين يتعرض عالم المرأتين لخطر اقترحام الواقع، متمثلاً فى طرقات الباب، ورنين جرس الهاتف . وإزاء خطر الغزو هذا، ترتعب المرأتان ، وتصرخان صرخة مدوية . ورغم أن الطارق يمضى، ويتوقف الرنين ، إلا أن نسيج الواقع الوهمى، الذى تعيشه المرأتان، يهتز بشدة ، وتبدأ الحقيقة فى اختراق حاجز الوهم، فتنتقل المسرحية تدريجياً من لعبة مؤازرة إلى لعبة مكاشفة مدمرة ، تبلغ فى عنفها أبعاداً تذكرنا بعنف ووحشية عمليات التعرية فى بعض مسرحيات سترندبرج .

وإذ تبدأ عملية التعرية - التى تتبادل فيها المرأتان دور الأنا العليا بالنسبة للآخرى - تنتقل الحركة المسرحية إلى مستوى أعلى فى الفضاء المسرحى ، فتتناوب الممثلتان الصعود إلى شرفات الدور الأعلى، المظلة على القاعة من كل الجوانب ، ويملاً صوتاهما جنبات الدار ، ويصططم

بسقفها ليرتد إلينا فى ساحتها ، ويمتزج بأصوات فتح الأبواب والنوافذ  
وغلقها وصفقها العنيف ، فكأن أبواب الحقيقة تنفتح وأبواب الوهم  
تصفق فى وجهيهما . وإذا تصل التعمية إلى ذروتها ، يترجم كرومى  
تفتت الوهم إلى قصاصات ورق - هى الخطابات القديمة، التى تتطاير  
من الدور الأعلى إلى الساحة لتتشر على أرضها ، ويترجم حالة القنوط  
المجنونة، إزاء هذه التعمية من ستر الوهم الواقى، إلى إزدیاد سرعة إيقاع  
غناء المطربة ، وإلى حركة المرأة الأخرى، التى يعلو إيقاعها، فى  
كريشندو هستيرى لاهت - جسدی وصوتی - يتحول فيه جسدها إذ يدور  
حول نفسه وحول القاعة فى آن واحد ، إلى دوامة متقلبة ، ويفقد فيه  
صوتها بشريته ، فيغدو كصوت على آلة تسجيل تدار بضعف السرعة  
الطبيعية .

وفى هذا العرض السديع، تتراسل جدلية الحوار والغناء، مع جدلية  
الحركة الدائرية، فى المكان الثابت المغلق . فالحديث يتخذ دائماً مساراً  
دائرياً ينطلق من عبارة «لازم ييجى»، ليعود إليها مرة أخرى، مشكلاً  
سلسلة من الحلقات المفرغة . أما الغناء ، فهو يردد أنغام المقامات  
العراقية القديمة، ويعبر عن الحنين إلى الماضى البعيد . وبين الأمل فى  
المستقبل، الذى تطرحه العبارة المحورية المكررة ، وشجن الماضى،  
الذى تستحضره المقامات ، يقع الحاضر فى سكون مضطرب ، فى زمن  
ضائع بين الزمنين . لقد تعامل كرومى مع اللغة فى هذا العرض ، على

مستوى النغم والإيقاع والإيحاء ، فأشبتكت موسيقى الأداء بموسيقى الحركة ، وجاء العرض أشبه بالقصيد السيمفونى .

وقد جاء عنوان هذا العرض ، مفتاحاً لبنيته الدلالية . فكلمة الترنيمة ، تستدعى فى آن واحد ، الترانيم الدينية وترانيم المهد ، ومعانى الابتهاال والهددة والسلى . أما الكرسى الهزار ، الذى يرتبط فى الذهن بالأطفال من ناحية وبالعجائز من ناحية ، بأول العمر وآخره . وبالماضى والمستقبل ، فهو يتصل بهذه المعانى ، ويستدعى فى حركته الهلالية (أى نصف الدائرية) الرتيبة ، شكل الدائرة ، ومفارقة الحركة التى تفضى إلى ثبات . وقد كان صنوت مريم البطاط ، الراقى المنسباب ، هو الوتر السحرى ، الذى لعبت عليه إقبال نعيم معزوفة أداثها العبرى ، بتنويعاتها الثرية .

وفى نفس المكان الساحر ، فى مبنى متدى المسرح التجريى ، شاهدنا تجربة أخرى فى لغة الأمكنة ، فكان عرض مرحباً أيتها الطمأنينة شهادة امتياز فنى لمخرجه عزيز خيون . ولعب المكان فى هذا العرض دوراً أساسياً ؛ فهو عرض يتشكل من خلال جدلية الحضور والغياب فى المكان .

إن جدلية الحضور والغياب تبرز فى عرض مرحباً أيتها الطمأنينة منذ اللحظة الأولى . إذ ما نكاد نخطو داخل الدار ، حتى تلقانا على باب الممثلة / صابجة الدار ، وتصدنا بسؤال لاهف عن غائب مفقود ،



فتذوب حقيقة الحضور والوصول، فى الحاح الغياب والرحيل . وبعد هذه المقدمة التى أبدعها المخرج ، التى تصدنا وتضعنا فى حضور لحظة الاقتصاد والبحث ، نخطو داخل دار تنضح تفاصيلها بغياب ساكنيها - فهى دار مهجورة : لعب مبعثرة ، وآنية زهور مقلوبة ، ومفرش مائلة متهدل ، ولوحات معوجة مائلة على الجدران . ثم تواجهنا المرأة السائلة، وإذا بها حاضرة / غائبة ، حاضرة فى المكان ، غائبة فى لحظة فراق ماضية، سجنها فى عزلة الانتظار واللافل ، فى مساحة غامضة بين العقل والجنون ، نلمسها فى حركاتها العصبية المتوترة ، وصوتها الذى تشوبه رنة هستيرية . ثم يؤكد لنا المخرج هذه الجدلية المولدة للعرض، فى صوت القطار الذى يملأ جنبات القاعة ، أو البيت . فالقطار حضور وغياب ، رحيل وعودة . وبين الرحيل والوصول يقع الانتظار . فالمرأة التى تواجهنا هى امرأة تنتظر ، وكأنها على رصيف محطة قطار ، أو على رصيف ميناء، تنتظر وصول سفينة .

وكما يتجسد الانتظار صوتياً فى ضجيج القطار ، يتجسد أيضاً بصرياً، فى اللوحة الوحيدة المستقيمة على الجدار ، وهى لوحة للفنان الفرنسى ديلاكروا، تصور تحطم سفينة «عولس» أو «يوليسيس» . والسفينة التى تكشف عنها الإضاءة بعد الظلام الذى صاحب صوت القطار، تجسد، مثلها مثل القطار ، مفارقة الرحيل والعودة ، الحضور والغياب . وتشبك هذه اللوحة فى علاقة دالة مع لوحتين ترمزان إلى

الحياة : إحداهما تصور زفافاً ، والأخرى هي لوحة طبيعة صامتة ، تصور مائدة عليه فاكهة و طعام . فلوحة السفينة الغارقة هي اللوحة الوحيدة المستقيمة على الحائط ، بينما تتخذ اللوحتان اللتان تعبران عن الحياة أوضاعاً مائلة معوجة . ويفجر هذا التقابل بين اللوحات ، منذ بداية العرض ، دلالة اللاعودة . فإذا كان «عولس» قد عاد في النهاية إلى زوجته الصابرة «بنيلوبى» ، فإن «سندباد» بطلتنا ، كما تناديه ، لن يعود ؛ فقد تحطمت سفينته قبل أن تصل إلى الميناء . لقد استخدم عزيز خيون هذه اللوحة ، فى تقابلها مع اللوحات الأخرى ، ليقول استعارة شعرية تبطن العرض كله ، وحول بطلته إلى «بنيلوبى» عريية عصرية ، تغزل الانتظار ذكريات ، ولحظات أمل ويأس .

وفى هذا المحيط التشكيلى الدال ، الذى تطرحه كل علامات العرض ، على مستوى الصوت والصورة ، تصل البرقية التى تحمل وعداً بعودة الغائب ، وتشبك بهذا الإطار ، أو المحيط الدلالى ، لتولد تورية درامية ساخرة مؤسية ، تبطن كل أفراح وأحلام هذه المنتظرة . ويمضى العرض ، ويتقدم على محورى الحضور والغياب ، فى إطار هذه التورية الساخرة ، ويتجسد فى حديث الزوجة إلى طيف الزوج والطفل والصديقات ، وأصوات السيارة التى تؤذن بوصول العاشقين المجهولين ، اللذين يلتقيان أمام المنزل يومياً ، ثم رحيلهما .

ويتهى العرض نهاية حتمية ، يفرضها منطق الطرح التشكيلى الذى انتهجه المخرج ، والذى تجسده صورة السفينة الغارقة منذ البداية .

والنهاية هي برقية أخرى، بتركها المخرج، بذكاء شديد ، خامضة ، قابلة لعدد من التفسيرات ، تدور كلها في فلك واحد، هو عقم الانتظار . إن نهاية النص الذى كتبه جليل القيسى ، نخبرنا صراحة بموت الزوج فى حادث بالخارج ، تنهار على إثره الزوجة فى حضور صديقة تظهر فجأة ، ودون مبرر ، لتقرأ البرقية التى لا تقوى الزوجة على قراءتها . لكن عزيز خيون أصاب حين عدل هذه النهاية لتتسق وتعديله العام للنص .

إننا ننتقد المخرج أحياناً إذا تدخل فى نص بالحذف أو التعديل ، بدعوى أن هذا من شأنه أن يغير رؤية الكاتب ، وقد نسمى هذا فى بعض الأحيان إفساداً معيياً . لكن تدخل عزيز خيون لتعديل نص جليل القيسى، جاء تدخلاً إبداعياً ، أحال نصاً مونودرامياً متقنعاً ، وواقعياً متواضعاً ، إلى عرض مسرحى متميز . وكنت أتمنى لو تدخل أكثر من هذا ، ليزيح التفاصيل الواقعية الخاصة بالزوج ، وظروف رحيله وغيبابه ، التى عاقت تدفق العرض بعض الشئ ، وأن يحذف ساعى البريد، كما حذف الصديقة زجاء . إن نص جليل القيسى، يعتمد بالدرجة الأولى على عنصرى الترقب والمفاجأة المثيرة، غير المبررة من داخل العمل . فالبرقية الأولى التى تصل لا تفجر موقفاً نامياً ، يحمل أى نوع من الصراع أو التقابل ، ولا يكشف عن شخصية ، أو يحلل علاقة ، بصورة تمهد للنهاية ، ولا هو يبنى حالة شعورية مهيمنة . إن حديث المرأة ، بين وصول البرقية الأولى والثانية الا يتجاوز بعضاً من ذكريات تتخللها فقرات من أشعار، بعضها، أجنبى وبعضها عربى ،

استبدالها المخرج بفقرات أبلغ ، وأعمق دلالة ، من شعر المتنبى والسياب . ويطرح حديث المرأة بين الفينة والفينة ، بصيغة تقريرية ، جملاً معلقة حول قدر المرأة فى مجتمعنا الشرقى . ويقول المؤلف ، فى كلمته التى قدم بها نصه : «إن البيوريتانية المكتومة والعنيدة ، والانتظار واللاهتمام ، سيقى قدر المرأة فى مجتمعاتنا ، طالما لا تستطيع ، وبكبرياء ، أن تقول كل شئ دونما كبح أو تعقيد أو تزيف ، وبحرية مطلقة» . وهذا كلام جميل ، لكنه يظل كلاماً لا يتحقق فعلاً درامياً فى النص بأى مفهوم قديم أو جديد . فالمرأة التى تقابلها فى النص الواقعى المطبوع ، امرأة مغيبة الوعى والفاعلية ، عاجزة حتى عن الثورة - إنها المرأة الرومانسية ، الناطقة بأشعار (شيلى) ، المتعبدة فى محراب الرجل مهما أخطأ . لقد انتهج المؤلف الواقعية ، ولو كان صادقاً فى كلمته ، لاستطاع أن يتناول قضية ساخنة فى إطار مسرح القضايا الاجتماعية ، وأن يعرض بعمق لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة فى مجتمعنا الشرقى . لكنه آثر السلامة ، واكتفى بطرح الصورة الرومانسية السلبية النمطية للمرأة .

وكما تقنع النص فكراً بقناع النظرة التقدمية للمرأة ، تقنع أيضاً شكلاً . فالنص رغم شخصياته الثلاث ، نص مونودرامى بكل ما لهذا الشكل الغربى الوافد علينا من سليات فكرية . لقد أنقذ عزيز خيون هذا النص ، حين نقله من محيط المسرح الواقعى ، إلى محيط المسرح

التعبيرى . ومن محيط القضايا الاجتماعية ، إلى ما أسماه (إرنست توللر) بالمحيط التراجيدى للحياة ، وحوله إلى تجسيد لحالة الانتظار ، التى تؤرقنا جميعاً فى العالم العربى . ولا تخفى على المشاهد لهذا العرض أوجه التشابه بينه وبين عرض الترنيمة ؛ ويبدو أن هذا البيت البغدادى الجميل ، سيفرض أسلوباً مميزاً على عروضه . ولم يكن لهذا العرض أن يحقق تميزه الواضح ، لولا إضاعة كامل هاشم الدرامية الحساسة ، وديكور هيفاء حبيب البسيط العميق الدلالة ، وأداء عواطف نعيم المتوتر الحساس ، الذى كشف عن مرونة صوتية وجسدية فائقة ، وشحنة انفعالية شديدة الصدق .

### الف رحلة وسيمفونية تحول العلامات :

ولعزيز خيون أيضاً شاهدنا فى إطار عروض المسرح الكبير خلال المهرجان ، عرض ألف رحلة ورحلة ، عن نص الكاتب العراقى الشاب فلاح شاكر . وإذا كان الانتظار بين الرحيل والعودة هو محور عرض خيون الأول ، فإن فكرة المسخ - مسخ الهوية العربية تحت وطأة التزييف والقهر - هى محور عرضه الثانى . ويطرح العرض هذه الفكرة طرْحاً مجازياً ، متعدد الدلالة ، على مستوى الصوت والصورة ، فيرتفع بها من المحلية إلى العالمية ، ويحولها إلى فكرة المسخ فى كل زمان ومكان .

لقد تعرض الأدب العالمى قديمه وحديثه لهذه الفكرة ، فتناولها أوفيد

قديمًا، فى عمله الخالد، التحول (Metamorphosis) ثم طرحها حديثًا جوناثان سويفت فى أسفار جاليفار ، وجعلها يونسكو محور مسرحية الخريت ، وكافكا محور قصة الصرصار، وترجمها كامى إلى الطاعون، فى روايته التى تحمل هذا الاسم .

ولذا كانت هذه الأعمال قد انتهجت فى مجموعها ما أسماه فختانجوف بالفانتازيا الواقعية ، فإن عرض ألف رحلة ورحلة يجسد فكرة المسخ، فى إطار ما يمكن تسميته بالفانتازيا التراثية ، التى تحدث تأثيراً نهائياً أشبه بتأثير الكوميديا السوداء ، وتستخدم عنصر القسوة، وأسلوب الجروتسك - أى المبالغة فى التشويه وقلب المواضع البصرية ، والثوقعات المنطقية ، إلى حد تفجير ضرب من الضحك المرتعب، المتوتر.

وتتشكل فكرة المسخ فى المسرحية، وفق جدليات الثبات والتحول ، والوحدة والتعدد ، وتتجسد فى صورتين محورتين هما : صورة البشر / القرد، وصورة البشر / الخراف. وتتعاقب الصورتان فى إيقاع متصاعد، تنظمه الفواصل الإطارية، التى تمثل الخيط السردى للعرض ، والتى نرى فيها تحول شخصية سندباد التراثية، من محور البطولة إلى محور الزيف والتسلط والإفساد ، وانقسامها إلى أربع وحدات متكررة - أى إلى أربعة سنادة ، فتردد دلالات المسخ، من زيف وخطأ وفقدان للهوية .

وفى سينوغرافيا العرض، كانت ثنائيات الوحدة / التعدد ، والثبات/ التحول، المحاور التشكيلية . فالستارة المثلثة، التى تهيمن على

الفضاء المسرحي طولاً وعرضاً وارتفاعاً ، وتتعلق من عمود أفقى، يمتد بعرض المسرح ، ويتحرك صعوداً وهبوطاً ، تنتج دالاتها، كعلامة مهيمنة، وفق جدلية الثبات والتحول . فهي تبدو حيناً كعلامة أيقونية - أى تحاكى فى شكلها معناها - فتكون خيمة أو جبلاً ، ثم تتحول حيناً إلى علامة إشارية، إذ تتموج لتصبح بحراً ، ثم تغدو فى بعض الأحيان علامة رمزية، ترمز لخيمة التاريخ أو التراث العربى كله . لقد استخدم المخرج الإضاءة وحركة الستارة، لإحداث هذا التحول العلامى الدائم لهذا العنصر التشكيلى المهيمن . أما جدلية الوحدة والتعدد، فقد حكمت التشكيلات اللونية والحركية للمجموعات . وكانت إقبال نعيم، فى دور المرأة التى لا تستطيع أن تقاوم حالة المسخ العام، التى حولت الجميع إلى خراف، فى حكاية أحد السنادية ، قتلقت تفرداها ، أو غربتها وعزلتها عن المجموعة الممسوخة ، وتسعى إلى الانضمام إلى صفوف الخراف ، فتأكل الطعام المسحور - كانت إقبال نعيم فى هذا الدور ، تجسيدا درامياً فعالاً لمأساة اغتراب الإنسان فى عالم القردة والخراف ، وذكرتنا بمأساة بيرانجيه ، بطل مسرحية الخريت ليونسكو . لقد بهرتنى إقبال نعيم بأدائها مرتين فى هذا المهرجان ، مرة فى عرض تربية الكرسى الهزاز ، ومرة فى هذا العرض؛ فهي ممثلة تمتلك أدوات وتقنيات فنية عالية ، تستخدمها بأحاساس عميق دافئ ، وصدق يكاد ينسنا حرفيتها المتمرسه .

ولا نستطيع أن ننهى الحديث عن العروض العراقية فى هذا

المهرجان، دون أن تذكر عرض رسالة الطير الذي حاول فيه قاسم محمد أن يخلق باليهة أوبرالياً تراثياً عربياً ، ذا رسالة فكرية إيجابية واضحة - على نهج الأوبرا الصينية ، فجاءت بنية العرض أوبرالية صرفة، تعتمد على تبادل وتعاقب المقاطع الجماعية (Choral Pieces) مع المقاطع المنفردة (Arias) ، وذلك على مستوى التشكيل الحركى والصوت . ورغم ثراء العرض بالمؤثرات البصرية ، التى لعبت الإضاءة وحركة المجاميع مع الملابس الدور الرئيسى فيها ، إلا أن غياب عنصر الموسيقى (الذى استبدله المعد / المخرج بالإيقاع فقط) ، والاستغناء عن الغناء بالإنشاد - أى الإلقاء (recitativo) ، قد أفقر العرض على مستوى البنية الصوتية .

ومن عروض الشباب التجريبية الجيدة، لا ننسى مسرحية حكاية صديقين ، التى أخرجها الفنان الكبير سامى عبد الحميد، فقدم لنا درساً فى تواصل السيرة المسرحية فى العراق بين الرواد والشباب، أو مسرحية الليلة تلعب، التى أعدها عن نص لوليد إخلاصى، وأخرجها، الفنان الشاب، حيدر منعر، ليعرض لنا من خلالها، فى إطار المسرح التعبيري، قراءة الشباب لتاريخ البشرية، وصراعاتها المريرة منذ بدء الخليقة .

لقد أثبتت تجربة العراق، أن المسرح لا يحترق بالضرورة فى أنون الحروب ، أو يتردى فى هوة الترفيه الرخيص . فالمسرح العراقى الآن، يتوهج فتاً فى لهيب المعركة، ويتقد تحت عبء اللحظة، ليحفظ وقدة الحياة .



## الكويت ١٩٨٨

### السوق وشهر زاد والصحون الطائرة

حول هموم المسرح التقينا ، وحول قضاياها انتدينا ، وكان الجمهور هو القضية المحورية التي انتظمت كل الهموم، وفجرت كل القضايا في الندوة الفكرية، التي شكلت حجر الزاوية في المهرجان المسرحي الأولي، لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الذي عقد في الكويت في الفترة من ٢٦ مارس إلى ٢ إبريل ١٩٨٨ . لقد استمرت الندوة على مدى خمسة أيام، وتناولت وسائل الاتصال وأثرها على الجمهور المسرحي ، وطبيعة المتفرج العربي ، ثم النقد المسرحي وأثره على الجمهور المسرحي . وشارك في هذه الندوة نخبة متميزة من المثقفين والمسرحيين العرب . فمن مصر، شارك الدكتور سمير سرحان، والفنان جلال الشرقاوي، بأبحاث جادة قيمة وساهم في المناقشة والحوار سعد أردش، وعلى شلش، ود. محمد حسن عبد الله، ود. حمدي الجابري، ود.

أحمد العشري . ومن العراق، اشترك قاسم محمد، وسامى عبد الحميد، ود. عونى الكرومى، ويوسف الصائغ .. ومن تونس، حضر المنصف السويسى، والمنجى بن إبراهيم. ومن لبنان، بول شاذول . ومن سوريا، المؤلف المسرحى سبعل الله ونوس، والناقد د. غسان المالح . ومن البحرين د. إبراهيم عبد الله غلوم ، ومن قطر، موسى زنييل موسى ، ومن الأردن، حاتم السيد ، ومن الكويت، شارك كل من فؤاد الشطى ، ووليد أبو بكر، ومحمد مبارك بلال، وعبد العزيز السريع ، ود. حسن يعقوب العلى، وغيرهم . وانتهت الندوة إلى مجموعة من التوصيات، كان لى شرف الاشتراك فى صياغتها، وكان أهمها، مناشدة التلفزيونات العربية بالكف عن تشجيع المسرح التجارى الاستهلاكى وبث أعماله ، والاهتمام بتسجيل المسرح الجاد، وبثه على أوسع نطاق . كذلك تضمنت التوصيات توصية بإصدار مجلة مسرح عربية شاملة، وتكوين رابطة للنقاد المسرحيين العرب ، والاهتمام بالمسرح المدرسى، ومسرح الطفل، والمسرح الجامعى، وتحويل الأنشطة الفنية فى مراحل التعليم الأولى إلى مواد أساسية، وأنشاء قسم تخصص فى الفنون، فى المرحلة الثانوية، إلى جانب قسمى الآداب والعلوم، والاهتمام بدراسة الجمهور، وتصحيح مسار النقد المسرحى الصحفى، وتشجيع التجارب الطليعية . ولقد برزت فى هذه التوصيات ظاهرة إيجابية هامة، وهى ربط الظاهرة المسرحية، بكل ما يكتنفها من سلبيات وإيجابيات، بالبناء الاجتماعى والسياسى والاقتصادى للمجتمع، مما أبرز ضرورة توفر المناخ

الديمقراط، وتواجد مشروع ثقافى متكامل، كشرط أساسى لازدهار المسرح .

وإلى جانب هذه الندوة الهامة، التى طرقت موضوعاً حيواً لم يلق الاهتمام الكافى حتى الآن ، قدمت دول مجلس التعاون الخمس عروضها المسرحية، فاشتركت البحرين بمسرحية السوق ، والسعودية بمسرحية المستعصم ، والإمارات بمسرحية حكاية لم تروها شهر زاد ، وقطر بمسرحية يودرياه . أما الكويت، فساهمت بأربع مسرحيات، هى: مسرحية الافتتاح، بعنوان مختارات من المسرح فى الكويت ، ثم مسرحية الصحوون الطائرة ، ومسرحية مصارعة حرة ، وأخيراً مسرحية الثمن، التى أعدها الكاتب الكويتى عبد العزيز محمد السريع عن نص للكاتب الأمريكى آرثر ميللر ، وأخرجها مخرج الكويت الأول، فؤاد الشطى .

وكان النقد السياسى والاجتماعى هو السمة الغالبة على عروض المهرجان، من حيث توجهها الفكرى . أما من الناحية الفنية، فقد اتجهت معظم العروض إلى محاولة مزج الأشكال والتيمات التراثية، بالأساليب المسرحية الحديثة، بلوجات متفاوتة من النجاح . وكانت أفضل عروض المهرجان، هى العروض الكويتية والعرض البحرى ، وتلاهما عرض الإمارات ، بينما تقهقر العرض السعودى إلى مؤخرة الصف . لقد جاءت مسرحية الافتتاح الكويتية، مختارات من المسرح فى

الكويت (إعداد طارق عبد اللطيف وإخراج أحمد مساعد ومنصور المنصور)، عرضاً احتفالياً بهيجاً، أخذ من المسرح الوثائقي بعض ملامحه ، ومن فن البرلسك - أى محاكاة الأساليب الفنية محاكاة ساخرة - نغمته السائدة ، ومن الأوبريت فكرة خلط التمثيل بالإنشاد واللقاء الكورالي والغناء ، ومزج هذه العناصر فى كولاج مسرحى، يقوم على مبدأ كسر الايهام الدائم، وتأكيد طبيعة اللعبة المسرحية . أما موضوع المسرحية، وهو تاريخ المسرح الكويتى، فقد تحقق من خلال مشاهد متعددة من مسرحيات متفرقة شكلت فى النهاية مساراً متوحداً متصلاً، أكدته الفواصل الوثائقية السردية والمقاطع الفكاهة الساخرة، التى أنشأت جسراً بين خشبة المسرح والصالة، من خلال تدخل المخرج، الجالس وسط الجمهور، فى العرض بين الحين والآخر .

أما العرض الكويتى الثانى، فكان الصبحون الطائرة، الذى أعده وأخرجه سعد عباس، عن نص للعراقى فيصل الياسرى، استوحاه من نص ألمانى للكاتب كارل فلتنجر . وينطلق هذا العرض من فكرة رحلة البحث عن الخلاص، التى شكلت الموضوع الرئيسى للمسرح الدينى فى العصور الوسطى . فتحن نتبع فى هذا العرض رحلة إنسان عربى معاصر، يبحث عن هويته ووجوده الحقيقى، الذى يصر الجميع على إنكاره أو محوه أو تزييفه . وبرزت فى هذا العرض قدرة المخرج سعد عباس على استخدام لغة مسرحية متكاملة ومتجانسة ، بكل مفرداتها الصوتية والمرئية ، وعلى توظيف العنصر البشرى - أى جسم الممثل

وصوته - كمادته الأساسية فى تشكيل فضاء العرض المسرحى . وأكسب المخرج عرضه طاقة شعرية، عن طريق الديكور البسيط إذ حول خلفية المسرح وأرضيته إلى فضاء كونى أسود تنتشر فيه نجوم بيضاء على شكل أقنعة حيوانات، فكان العالم كله قد غدا عالم ريف وتقع . ولم يكن عرض الصحنون الطائرة ليتشكل على هذا النحو الجيد، لولا موهبة يوسف الدخيل، الذى قام بعدد من الأدوار، فكان الوجه الثابت، المتغير، الذى يلقاه البطل دائماً فى رحلته، وأظهر قدرة فائقة على التنويع الصوتى والأدائى، والانضباط الحركى .

وكان العرض الكويتى الأخير، هو مسرحية الثمن، لأثر ميللر، التى ترجمها إلى العامية الكويتية عبد العزيز السريع، وأخرجها فؤاد الشطى . وتطرح مسرحية ميللر موقفاً واقعياً، لا يلبث أن يتحول تدريجياً إلى موقف رمزى، يتناول علاقة الإنسان بالماضى والتراث . فالنص يصور مواجهة عنيفة، ومكاشفة ضارية بين أخوين، تفضى إلى تعرية كاملة لحقيقة علاقتهما ببعضهما البعض، وعلاقتهما بأبيهما . ويهيمن شبح الأب على هذه المواجهة، ويصبح رمزاً لمسيراث الإنسان وتراثه، بكل سلبياته وإيجابياته. وفى إخراجه لهذا النص، حقق فؤاد الشطى نجاحاً كبيراً، وتمكن من إقامة توازن حساس بين بعدى النص، الواقعى والرمزى، عن طريق توظيف الحركة والإضاءة، ومساحات الصمت، فى بداية العرض ونهايته، مع الالتزام بالواقعية الشديدة، وتحديد الإضاءة فى

الكويت (إعداد طارق عبد اللطيف وإخراج أحمد مساعد ومنصور المنصور)، عرضاً احتفالياً بهيجاً، أخذ من المسرح الوثائقي بعض ملامحه ، ومن فن البرلسك - أى محاكاة الأساليب الفنية محاكاة ساخرة - نغمته السائدة ، ومن الأوبريت فكرة خلط التمثيل بالإنشاد واللقاء الكورالى والغناء ، ومزج هذه العناصر فى كولاج مسرحى، يقوم على مبدأ كسر الإيهام الدائم، وتأكيد طبيعة اللعبة المسرحية . أما موضوع المسرحية، وهو تاريخ المسرح الكويتى، فقد تحقق من خلال مشاهد متعددة من مسرحيات متفرقة شكلت فى النهاية مساراً متوحداً متصلاً، أكدته الفواصل الوثائقية السردية والمقاطع الفكاهة الساخرة، التى أنشأت جسراً بين خشبة المسرح والصالة، من خلال تدخل المخرج، الجالس وسط الجمهور، فى العرض بين الحين والآخر .

أما العرض الكويتى الثانى، فكان الصحون الطائرة، الذى أعده وأخرجه سعد عباس، عن نص للعراقى فيصل الياسرى، استوحاه من نص ألمانى للكاتب كارل فلتنجر . وينطلق هذا العرض من فكرة رحلة البحث عن الخلاص، التى شكلت الموضوع الرئيسى للمسرح الدينى فى العصور الوسطى . فنحن نتبع فى هذا العرض رحلة إنسان عربى معاصر، يبحث عن هويته ووجوده الحقيقى، الذى يصر الجميع على إنكاره أو محوه أو تزييفه . وبرزت فى هذا العرض قدرة المخرج سعد عباس على استخدام لغة مسرحية متكاملة ومتجانسة ، بكل مفرداتها الصوتية والمرئية ، وعلى توظيف العنصر البشرى - أى جسم الممثل

وباستثناء الافتتاحية والفواصل الغنائية الأخرى، وبعض المشاهد النمطية المطولة مثل لقاء السلطان بزوجته؛ كان العرض مقبولاً في مجموعه . إن العرض ينبثق من مفارقة محورية وهى تحول الحاكم إلى ثائر . وتشكل هذه المفارقة فى حركتى، أو جزئى العرض : أما الحركة الأولى، فهى حركة عزل الحاكم عن الشعب وحصاره وخنقه ؛ وأما الحركة الثانية، فهى حركة الخروج من سجن القصر والزيغ، إلى عالم الناس والواقع، بحثاً عن الحرية والقدرة على الفعل . لقد أصاب المخرج اسماعيل عبد الله، فى التزامه بالتعبيرية إلى حد كبير، فى الجزء الأول، وانتقاله إلى الواقعية فى الجزء الثانى . ويرزت فى هذا العرض قدرات ممثلة الإمارات الأولى، سميرة أحمد، وإن كان ينقصها بعض التلون الصوتى . أما بقية الممثلين، باستثناء أحمد الجسمى، الذى قام بدور السلطان، فجاء أداؤهم تليفزيونياً فى مجموعة خاصة ، وأن المخرج اقتصد فى الحركة اقتصاداً، معيياً فجاءت مسطحة، فى خطوط أفقية، وأبرزت غياب العمق فى الديكور التجريدى . وبالف المخرج فى استخدام الألوان دون منطق مفهوم، فكانت فوضى الألوان مؤذية للعين .

أما العرض السعودى، وهو مسرحية المستعصم، تأليف أحمد الديبىخى، وإخراج سمعان الفانى، فكان مشروعاً جيداً، فشل القائمون عليه فى تنفيذه . أما المشروع، فهو مزج الشعر الملقى، بالأمثلة المسرحية، بشريط الفيديو، لبث رسالة تتعلق بواقع التمزيق العربى

وضياع فلسطين . لكن المزج لم يتحقق، وظلت عناصر العرض الثلاثة منفصلة مشتتة، لا يربطها رابط ، ولا ينتظمها تشكيل متوحد متناغم . أضف إلى ذلك، أن كل عنصر من هذه العناصر المشتتة، أتى ضعيفاً باهتاً، مفتقراً إلى الإجادة التقنية . لقد كان عرض الجراد ، الذى اشتركت به السعودية فى مهرجان بغداد، الذى عقد فى الشهر الماضى، أفضل من هذا العرض<sup>١</sup>، وكنا نتمنى لو شاهدنا عرضاً يماثله فى الجودة، إن لم يتفوق عليه . لكن عرض المستعصم جاء مخيباً للآمال . وبعد ، ورغم السليبات الفنية لبعض العروض التى قدمها المهرجان ، فقد لمس الحاضرون روح الأخلاص والحب والجدية التى تنبض فى مسرح الخليج العربى ، والرغبة الصادقة لدى فنانيه فى التعلم والتطور والتقدم، وفى ربط المسرح بالمجتمع ربطاً جذرياً حيويماً سليماً، فى إطار مشروع ثقافى حضارى متكامل . وهذا، فى البداية والنهاية، هو أمل المسرحيين العرب فى كل بقعة من بقاع الوطن العربى .

### **قائمة بالأبحاث التى تضمنتها وناقشتها ندوة المسرح والجمهور :**

١ - التراث وأثره على الجمهور المسرحى . د. سمير سرحان ،

مصر

٢ - مدخل إلى دراسة الجمهور فى المسرح المصرى .

جلال الشرقاوى ، مصر



- ٣ - النقد المسرحى فى الصحف . بول شاؤول ، لبنان
- ٤ - النقد المسرحى فى الصحافة . وليد أبو بكر ، الكويت
- ٥ - هل يوجد ناقد مسرحى مؤثر ؟ د. غسان المالح ، سوريا
- ٦ - وسائل الاتصال وأثرها على الجمهور المسرحى . موسى زينل موسى ، قطر
- ٧ - طبيعة المتفرج العربى . د. عونى الكرومى ، العراق
- ٨ - أسئلة النقد وأشكالية الجمهور . د. إبراهيم عبد الله غلوم ، البحرين
- ٩ - طبيعة المتفرج العربى . خالد عبد اللطيف رمضان ، الكويت
- وسوف تقوم دولة الكويت بطبع هذه الأبحاث وتوزيعها على البلاد العربية .

## فلسطين ١٩٨٨

### الجواد المجنل وحالة الترانزيت

حين تنسك الساعات، فتتعلق في فراغ الزمن الضائع .. ساعات لا تتحرك .. تغدو وقتاً مفقوداً بين الوقتين - في جملة شاعرنا الراحل ، صلاح عبد الصبور - وتضيق بك الدنيا ، تتبدد في قفر الامكنة المنسبة ، في مسخ المكان اللامكان ، فتستحيل الحركة في أى اتجاه ، شمالاً أو شرقاً .. ممنوع ، جنوباً أو غرباً .. ممنوع . يغدو فضاؤك سم خياط ، أو شاطئ بحر تفرشه شباك ، تشهدك وتغويك ، لتقتنصك ، تسجنك ، تعذبك ، وتنفيك تماماً عن أمك ، عن أهلك ، عن حلمك .. أو محطة انتظار ، في ميناء أو مطار - ترانزيت يحمل وعداً بالمرور لا يفضى إلى عبور ، تغدو أسفارك وهماً ، رحلتك هباء .. متاهات رحيل بلا وصول ، من منفى إلى منفى ، من لا وطن إلى لا وطن ، ومن ضياع شريد إلى قاع عذابات جب التكران والتتكر ، والسؤال والاستجواب والإهنة ، ومن أنت ؟ ومن أنت ؟ ومن أنت ؟ حتى تنمحي الأنا والانت في كشافات السؤال والحاحه ، وتلايف الأجوبة الممرورة : لاجئ .. لاجئ ..

هناك، فى ظلمات ذاك الجحيم اللا مكان ، اللارمان ، اللاآدمى  
الممسوخ، فى أكفان ذاك الطريق الطويل، الممتد بلا بداية أو نهاية ،  
وماهو بطريق ، ولا وعد بقاء أو وصول ، بل دائرة مغلقة بها أبواب  
وأبواب ، تفتح لتلقى بك فى دهاليز سياسية وإدارية وعسكرية وفكرية ،  
لتعود فتلقى بك ساخرة وسط دائرة العبث واللاحركة ، تعود بك دوماً  
إلى محلك سر، أو حجرة الجستابو ، وأنت فى ذلك الطريق تسير  
دون حركة ، تحيا دون حياة ، تسافر دون سفر ، وتأمل دون وعد ،  
وتصل دون وصول ، فدقيقتك يا فلسطينى دهر فى عمر الزمن المتهرىء،  
وما وصولك إلا إلى المنفى !

هناك، فى تلك الأرض الضياع، حيث كل الطرق تؤدي إلى  
«الماخور»، وتطاردك «اللعة» أينما حللت، أو مهما بدلت «من صور»  
وغيرت «الاماكن والعناوين والأسماء»<sup>(١)</sup> - هناك، يتخلق حلمك بالطيران  
يا فلسطينى .

#### «تعلن الخطوط الجوية الفلسطينية

عن موعد إقلاع رحلتها إلى القدس ...

- تعلن الخطوط الجوية الفلسطينية عن ....

إقلاع رحلتها من القدس الفلسطينية»<sup>(٢)</sup> .

---

(١) مخطوط نص رقصة العلم ، ص ٤ .

(٢) مخطوط المسرحية ، ص ١٧ لاحظ أن كلمتى «إلى» و «من» تلخصان جدلية

الوصول والرحيل فى المسرحية ، بينما يشير موقع «إلى» قبل «من» إلى أن السفر إن =

أتراك تحلق .. تتألق .. تغدو نورساً بحرياً ، أو حورساً  
أسطورياً ، أو براقاً قدسياً ، أو جواداً مجنحاً خرافياً ، أو عنقاء نارية ،  
تولد من رماد حريق الإنسانية ، أو مسيحاً مرفوعاً فوق آثام البشرية ، يعبر  
خرابات الأمكنة الفاسدة ، وتشوهات الأزمنة الرديئة والهوية ، حاملاً روح فلسطين  
العربية ، متخطياً كل صالات الترانزيت الدولية ، ليقتل ميدوسا الثعبانية  
العصرية ، العنصرية ، التى تحيل الجبناء إلى تماثيل حجرية ، فتسترد لنا  
جوار مروونا إلى الأدمية ، التى فقدناها حين أنكرنا عليك هويتك  
التاريخية ؟

أتراك تحلق .. تتألق .. بحثاً عن فردوسنا البراق أيها البراق ؟  
حتى يولد فينا من جديد طائرنا المقدس ، فتحمله فى أعناقنا أمانة حب ،  
ونعبر صحراء اللامبالاة القاحلة إلى شاطئ الضمير ؟

هكذا تكلم البراق العربى ، جوادنا المجنح الأسدى فى عرض وقصة  
العلم الذى كتبه وأخرجه لكتيبة المسرح الوطنى الفلسطينى ، التى زارتنا  
فى العام الماضى بعرضها الشعرى الرائع ، المنسوج من خيوط الفضة ،  
ثم جاءت إلينا هذا العام ، بفيض من شعرها المسرحى الرفيع ، فى إطار  
المهرجان التجريبي المصرى الأول للمسرح ، فغدت زيارتها الموسمية  
هذه أشبه بأساطير الأحياء والاختصاص والتجدد ، وكأنها الربيع يزورنا  
كل عام ليحيى أمل العودة والبحث .

= لم يسبقه وصول لا يصبح سفرأ ، بل يغدو ضياعاً - أى أن علينا فى البدء أن نصل  
إلى القدس حتى نستطيع أن نرحل منها وإليها .

وكما ضرب الجواد الأسطوري المجنح بييجاسوس (Pegasus) بحوافره جبل هيليكون (Helicon) ، فى الأسطورة اليونانية، فتفجر نبع هيبوكرين المقدس (Hippocrene) ، نبع ربات الشعر والفنون، وراعياها أبوللو ، يضرب جوادنا العربى الأصل فى أرض الواقع السياسى والفنى الجذب الكتيب، ليفجر ينابيع شعر المسرح ، وشعر الالتزام والصدق والكرامة، وكما ولد بييجاسوس من دماء ميدوسا الوحشية، ذات الشعور الشعبانية فى الأسطورة اليونانية ، بعد أن قطع رأسها برسبيوس (Perseus) ، ولدت هذه الكتيبة الفلسطينية الطائرة ، بقائدها المجنح، من دماء العدو المسفوحة على أيدي فدائي وشهداء فلسطين، «وجل الفدائي والمقتدى» . وكما خلق بييجاسوس بالبطل المغوار برسبيوس لينقذ أندروماتك، وحمل بعدها البطل بيليروفون (Bellerophon) ليظهر الكايميرا (Chimaera) ، ذلك الوحش الخرافى الشائن، الذى يجمع فى جسده ملامح العنزة والليث والتنين - وما أشبه هذا الوحش بميدوسا العنصرية - كما كان بييجاسوس حامل الأبطال فى معاركهم ضد الظلم والهمجية ، يلعب جواد الأسد دور الحيوى فى المعركة الفلسطينية، ضد ميدوسا العنصرية ، ويستخدم أجنحة الفن والإبداع، ليخلق فى سماء الوعى، ويحفظ حرارة الألم والحلم والتحدى .

فى الندوة التى أعقبت العرض، قال الفنان الكبير محمود ياسين، بحرارة وصدق وبساطة، إن ما رآه كان شعراً ، وأضاف - بتواضع الفنان

الأصيل وحساسيته الموهقة - لست ناقدًا متخصصًا لأشرح وأفسر ، لكنني أحسست أن كل ما يحدث في المقدمة يلقي بظلال كثيفة في الخلفية ، أو ربما كانت الخلفية هي مصدر الكشافة الدلالية التي تكسو مآثره في المقدمة.

وصدق الفنان الكبير في إحساسه وتعبيره ، وصدق إذ تجنب شباك التصنيفات السهلة، وشارك التعميمات الساذجة، والمسميات العقيمة - مثل المسرح التحريضي، أو السياسى، أو الملحمى، أو ما شابه ذلك ، فقد كان ما رأيناه حقاً ، وكما قال فتاننا الكبير، شعراً .

إن العرض المسرحى فى أبسط تعريف، هو مجموعة من العلامات المرئية والمسموعة - تتألف وتتراسل ، وتشتبك وتتصارع ، لتولد دلالة كلية مركبة، فى إطار جدولها المستمر مع المشاهد اليقظ المتفاعل . ويكتسب العرض المسرحى بعداً شعرياً، حين يحتوى على علامات تنتمى إلى محيطات معرفية، أو أطر دلالية متباينة، تتفاعل لتولد علامات جديدة، تحيلنا بدورها، إلى حقول دلالية جديدة ، تستدعيها داخل العرض ، كأن نضع إنساناً مثلاً فى ثوب طائر ، كما يحدث فى عرض رقصه العلم ، بما يولده هذا التداخل بين العلامتين ، علامة الإنسان وعلامة الطائر، من صراع دلالى، بين كل المعانى التى ترتبط فى الذهن بالإنسان والمعانى التى تستدعيها صورة الطير ، ثم تحول الطائر، مثلاً - كما يحدث أيضاً فى هذا العرض - إلى حصان، بينما يحتفظ ببعض من

ملاح الطائر والإنسان معاً، فتشأ صورة مركبة، يتطلب تفسيرها، وانتظامها في التجربة، استدعاء إطار دلالي جديد ، هو الأطار الأسطور، وهو في هذا العرض، إطار مركب، يجمع في آن واحد قصة البراق، الذي حمل النبي ﷺ في رحلة الإسراء والمعراج ، والأسطورة اليونانية، التي تحكى عن الحصان المجنح بيغاسوس، والأسطورة الفرعونية، التي تحكى عن حورس ، البطل المجنح ، روح البعث ، الذى يتحلى في صورة الصقر أو الشمس المجنحة، والأسطورة التي تحكى عن العنقاء، وهلم جرا .

إن عرض رقصة العلم، يركز على ثلاثة محاور علامية متشابكة متصلة، تشكل استعارة مركبة تنفث روح الشعر في هذا العمل ، أى تخلق تلك الإحالة الدائمة، والاستدعاء المستمر، لمعان وصور جديدة، تعطى العمل كفافته الدلالية، وظلاله الإيحائية، التي أحسها فناننا محمود ياسين . فهناك الإنسان ، والطائر ، والجواد .

أما الإنسان، فهو يتبدى في عدد من الصور المتناقضة - قاهر ومقهور، صائد وضحية ، حى عضوى وميت آلى ، غائب منفى ، وحاضر منسى ، فاعل ومفعول به . . . وهلم جرا . ويتنظم هذه الصور جميعها نسق واضح، يلخص الإنسان في تجليات ثلاث، هى الأب الأم والابن ، ويتمحور حول فكرتى الحضور والغياب (الحضور الجسدى والغياب المعنوى أو الحضور المعنوى والغياب الجسدى)، والنتيجة فى

كلتا الحالتين، هي الاغتراب ، وما الاغتراب (alienation) فى الأصل الاشتقاقى اللاتينى للكلمة، إلا غربة (alienus بمعنى غريب)، وتحول عن الذات إلى شئ آخر (alius بمعنى الآخر) . وإذا تشتبك علامات الأب والأم والابن، على محورى الحضور والغياب ، تتحول كل علامة إلى ثنائية متضادة : فالأب، يفرض نفسه حضوراً فى كل رموز السلطة، من موظف الجوازات ، إلى المحقق ، إلى الضابط ، إلى القائد، زعيم الأمة، إلى ثالث الصيادين فى مشهد الشباك ، وهو فى هذا الحضور السلطوى الغائم، يفرغ صورة الوصاية الأبوية من معناها ويغيبها فى دلالاتها السلبية فيتحول الأب / القائد / رب الأمة، إلى قناع ، يخفى غياب القيادة الحقيقية . ويتجسد هذا المعنى فى كرسى السلطة الخاوى، الذى يحمل سترة عسكرية، ويظل طول الوقت على خشبة المسرح . وفى ص ٢٨ من نص المسرحية، تخاطب فاطمة الممثل فريد، الذى يرتدى السترة العسكرية - أى يتكرر فى دور القائد، قائلة :

كم ستبدو أبلها لو أنك صدقت بطولتك

أهو السكين اللثيم والغدر

سينصبانك رباً للجياح ؟ ...

عارية خياناتك

وعار منبرك ...

تبدو بمنطقك صنيعاً للمنطق



ولكنك عدوه لأنك تذبحه

بالتنكر .

ثم تضيف فى نهاية حديثها إليه (ص ٢٩)، كلمات تؤكد اغتراب  
صورة القيادة والأبوة عن معناها، فتقول :

أنت مكشوف وغامض

دموى فى ملابس ملاك

وطنى يرتدى الجستابو

أما علامة الأم، فتجسدها فاطمة ، الممثلة فى الفرقة ، المغتربة عن  
وطنها وابنها ، فى حالة ترحال دائم فى الخارج ، بينما تحيا روحها مع  
ابنها، داخل الوطن المغتصب. إن فاطمة، هى أم بلا إين، أو قل هى جسد  
الأمومة الحاضر، الذى ينتظر تحقق معناه الغائب، وعودة الروح إليه .

أما الإبن، فهو حاضر وغائب أيضاً : هو نورس الابن الغائب جسداً  
فى الأرض المحتلة ، الحاضر معنى وروحاً فى ذاكرة أمه والفرقة كلها -  
أى ذاكرة الجماعة - حضور الروح اللا ملموسة فى الجسد ، وهو أيضاً  
كنعان ، الإبن الحاضر جسداً خارج الوطن ، الغائب بروحه فى الوطن،  
حيث أمه الغائبة . ويلخص موقف كنعان ونورس - موقف الابن  
المغترب عن أمه - موقف أفراد الفرقة، فكلهم - كما يكشف لنا العرض  
فيما بعد - أبناء اغتربوا عن أمهاتهم .

وفى غيبة الأب الروحية ، وحالة اغتراب الأمهات عن الأبناء ،  
والأبناء عن الأمهات ، جسدياً ومعنوياً ، يفرز اشتباك العلامات الواقعية ،  
على محورى الحضور والغياب ، تحولاً علامياً حتمياً إلى الرمزية .

إن فاطمة فى هذا الإطار الإيجابى ، تتحول من علامة واقعية - تشير  
إلى الأم - إلى علامة رمزية ، تجسد معنى الأمة وروح الأمومة ، مما  
يلور دلالة اسمها (فاطمة) - ابنة الرسول ، وأم المسلمين جميعاً ، ورمز  
الأمة ، بكل ما يفجره هذا الاسم من شعور دينى . ويتجلى هذ التحول  
العلامى ، فى المشهد الرمزى ، الذى تبدى فيه فاطمة رمزاً شاملاً  
للأمومة ، فتراها تتشح بطرحة سوداء تخفى معالم وجهها المتفردة ،  
فتتحول إلى كل أم حزينة تكلى ، وتفرد ذراعيها فى ضراعة الرجاء ،  
وتشنج اليأس ، وأمل الحياة (وكأنها النفس ، أو «الكاء» الفرعونية ، التى  
كان يرمز إليها بذراعين ممدودتين) ، وتنته نهنيات متقطعة ، تغلفها  
أهات منغمة حزينة ، تنطلق من خلفية المسرح بصوت رجل ، أى بصوت  
الابن ، بينما يمر الممثلون / الأبناء حولها ، كل يرد نفس الكلمات :

يوم خرجت من بيتى وحقيتى يلى

أحسست على الفور بأنى راحل

وربما إلى الأبد

منذ ذلك اليوم انكسرت أمى ، وانكسرت .

(المسرحية ص ٢١-٢٢)

ويرتبط تحول قاطمة العلامى هذا، إلى الرمزية ، وإلى معنى الأمة، بتحول كنعان من علامة مسرحية أيقونية (ممثّل فلسطينى، يمثل دور ممثل فلسطينى)، وعلامة مسرحية إشارية (ممثّل يرتدى قناع النورس، ليشير إلى الابن الغائب وإلى حالته كابن مغترب)، يتحول إلى علامة رمزية مركبة هى علامة الإنسان / الطائر، التى تجسد توحد الروح والجسد ، أو عودة الروح إلى الجسد ، فتبرز هذه العلامة الجديدة دلالات اسم كنعان، الذى يعنى فى الكتاب المقدس، فلسطين - أرض الميعاد ، كما تبرز دلالة اسم نورس، أو الطائر، كرمز قديم للروح .

[وإذا كانت الصهيونية قد وظفت حلم «أرض الميعاد» لتطرد الفلسطينيين من أرض كنعان ، فهذا هو جواد يقلب لهم ظهر المجن ، ويحاربهم بأسلحتهم ، فيحول «أرض الميعاد» إلى حلم فلسطينى - إلى حلم العودة إلى الفردوس المفقود] .

ويجسد جواد هذا التوحد بين نورس وكنعان، فى الرقص الصامت، الذى يشير إليه عنوان المسرحية ويبرزه باعتباره مفتاح العرض الدلالى . لقد وصف الناقد العلامى، بيرى فلتروسكى، الممثل فى المسرح، بأنه «الوحدة المحركة لمنظومة كاملة من العلامات»<sup>(١)</sup> ، وهكذا كان الرقص

---

(١) أنظر :

, in A Prague School of Man and Object in the Theatre, Jiri Veltrusky, Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style, ed. Paul L. Garvin, ٨٤ , Washington, George town University Press, 1964, p.

فى عرض جواد ، وحدة ثنائية تجمع الحضور والغياب ، فهو فى آن واحد: نورس، الذى يعيش فى الوطن المحتل، «فى الداخل» (وهى إشارة تمهد لتحول الوطن إلى رمان ومكان داخل النفس، نحمله معنا أينما نذهب) وهو أيضاً كنعان ، ممثل الفرقة الشاب، الذى يتجول معها فى «الخارج»، بينما يشير اسمه إلى أرض الميعاد . إن امتزاج الشخصيتين فى ممثل واحد، يخلق استعارة بصرية بليغة، تكسب انفصال الأم، عن الابن نورس، دلالات انشطار الهوية، واغتراب الإنسان عن روحه وجسده ، كما تكسب فكرة العودة دلالة البعث .

وإذا كانت الجدلية، بالمعنى الهيجلى (نسبة إلى الفيلسوف هيجل) تتشكل من قضية (thesis) ونقيضها (antithesis) تفضى إلى تركيب جديد (synthesis) يوحد الاضداد فى إطار تحول تاريخى - أى رمانى ومكانى ، يفرز بدوره جدلية جديدة ، فإن جدلية الحضور والغياب، على المستوى الواقعى فى المسرحية، تنحل علامياً فى تركيبة الإنسان / الطائر، فى إطار تحول الزمان والمكان . ويرهص جواد بهذا التحول، عن محور الواقع إلى محور الرمز، فى البداية، حين تضع فاطمة قناع النورس على رأس كنعان ، وكأنها تتوجه (مما يعطى الحركة طابعاً طقسياً) وذلك فى المشهد الذى تعلن فيه الفرقة عن عزمها على السفر . وفى اللوحة التالية مباشرة لهذا الطقس التقنعى (الذى يشير من طرف

خفى إلى قدرة الفن على أن يحلق إلى عالم الصدق من خلال التفتح الإبداعي، يحتفظ بنا جواد في حالة من التأرجح بين الواقع والرمز بصورة مأكرة ، إذ نجد أنفسنا في مطار ، بين مجموعة من المسافرين من جنسٍ -، مختلفة ، بينما تملأ أصوات الممكن الطائر ، الفضاء السمعى للعرض ، ثم يظهر ممثلنا الطائر ، حاملاً قناعه ، أى يظهر كنعان حاملاً شخصية نورس ، لكن السلطات تنكر عليه حق الطيران ، إذ ليس لفلسطين أجنحة أو خطوط جوية ، ولا فضاء شرعى تحلق فيه ، وينتهى المشهد بالطائر مسجون . وهى نهاية متوقعة ، تولد حتمية تحول الممثل الواقعى إلى إنسان طائر ، ليطير ويحقق حلم رحلة الخطوط الجوية الفلسطينية من القدس إليها ، فيتصل «الداخل» «بالخارج» ، وتكتمل الرحلة .

وكما طرح جواد صورة الإنسان فى عرضه هذا، فى مركب علامى معقد، واقعى ورمزى ، فإنه يشكل صورة الطائر أيضاً فى وحدة علامية مركبة، تتصل مع الوحدة الأولى . والطائر الواقعى، الذى يستحضره جواد داخل نصه، هو التورس الحزين ، المتعلق دوماً فوق الموانئ والسفن الراحلة، الذى يروم الشاطئ فى دوائر لاهثة متلاحقة، بينما يطلق صرخة حادة حزينة ، أشبه بنداء ملئع ، وكما استلهم تشيكوف هذا النداء البحرى، فى مسرحيته التورس ، فجعله يتعلق فى فضاء نصه، لينفث حالة الشجن والأسى والاغتراب التى تغلفه ، استلهمه جواد،

ليخلق الجو النفسى العام لمسرحيته، وحوله إلى معادل صوتى لحالة الغربية والالتياح الفلسطينية. ثم استخدم التشابه اللفظى بين كلمتى «نورس» و «حورس»، معبراً بين النورس الواقعى (الطائر والإنسان)، وحورس الأسطورى، ليقم اشتباكاً درامياً بين الواقع والأسطورة . وجسد هذا الاشتباك بصرياً، فى اللوحة التشكيلية التى تهيمن على عمق الفضاء المسرحى فى البداية ، وتصور أنساناً يخلق فى انطلاق فوق المدن ، له جناحا ورأس طائر ، نيراً صقراً أو نورساً ، وعلى صدره قرص الشمس.

وتستدعى هذه الصورة المركبة، صورة حورس إدفو (أو حورس بحدتى، وهو اسم إدفو باللغة المصرية القديمة)، وكانت قرص شمس له جناحا طائر ، كما تستدعى صورة إله الشمس رع - جسم إنسان ورأس صقر عليه قرص الشمس ، وكذلك صورة الروح، أو «البا»، كما صورها المصريون القدماء - نسر له وجه إنسان ، وأيضاً أسطورة طائر العنقاء (phoenix) المصرى القديم، الذى ذكره المؤرخ هيرودوت، وكان يولد كل عام من رماد حريق أبيه - طائر العام السابق . وكما كانت صورة الطائر هى أول حرف فى اللغة الهيروغليفية - حرف الألف - يغدو الطائر هنا ، فى إطار هذه الإحالة الفرعونية الكثيفة ، حرف البداية فى تخلق الدلالة .

إن هذه اللوحة المركبة، تخلق منذ بداية العرض، حقلاً دلالياً أسطورياً فرعونياً، يمهّد لتحول نورس الإنسان، الذى يحمل اسم طائر

إلى حورس الأسطوري، الذى يتجلى فى صورة الصقر ، وإلى معنى الروح، الذى يُرمز إليه بتوحد الإنسان والطيور معاً . وفى إطار هذا الاشتباك الدلالي، بين نورس الواقعى وحورس الأسطوري ، وكلاهما ابن يفقد أباه ويغيب زمناً عن أمه، قبل أن يتوحد معها ، تتحول فاطمة بدورها، إلى علامة رمزية أسطورية، تحمل دلالات إيزيس ، الربة الفرعونية ، والأرض / الأم ، ويكتسب الأب الغائب دلالات أوزوريس، الذى قتل غدرا على أيدي إله البشر «ست» الذى استلب مكانه ، وتقعن بقناعة ، كما تقعن السلطة هنا بقناع الوصاية الشرعية الغائبة .

ثم نأتى إلى العلامة الثالثة، وهى صورة الجواد العربى التى تولد فى الأذهان فكرة الأصالة، عن طريق ارتباطها بجملة «الجواد العربى الأصيل» ويطرح العرض علامة الجواد لغوياً وبصرياً، إذ تتردد الكلمة كثيراً على السنة الممثلين، وخاصة فاطمة ، ثم يرتدى الراقص فى المرحلة الأخيرة من العرض قناع الحصان . وإذ تشبك هذه العلامة مع العلامات السابقة - علامات الإنسان والطيور ، تزداد الكثافة الشعرية ، أى تتولد علامة جديدة أكثر تركيباً هى علامة الجواد المجنح، التى تصل عالم إيزيس وحورسها، بعالم القصة الإسلامية - قصة الإسراء والمعراج ورافقها ، وعالم الأسطورة الوثنية اليونانية، وجوادها المجنح، أو بيجاموسها ، فتعمق دلالة العرض ، وتزداد عمقاً وكثافة .

وإذا كان المسرح بطبيعته وسيلة متعددة اللغات والشفرات ، وإذا كان الشعر المسرحى ينبثق من اشتباك عدد من الشفرات المتباينة، التى

تتمى إلى حقول معرفية أو محيطات دلالية مختلفة ، بحيث يتولد ما نسميه فى الشعر بالاستعارة - وما الاستعارة إلا اشتباك وتراسل وتواتر، بين مستويات مختلفة من الوعى والتجربة ، وبين محيطات معرفية متباينة - إذا كان هذا هو الحال ، فلا نعجب أن نتنفس الشعر المسرحى فى هذا العرض .

وكما انتظمت جدلية الحضور والغياب بنية العرض الشعرية، وتحولاته العلامية، كما فصلنا ، نجدها أيضاً تنتظم بنيته الدرامية ، فالمسرحية فى هيكلها السردى، تصور فرقة مسرحية ، رحلت عن فلسطين واغتربت ، أو غابت، وهى فى حالة رحيل دائم ، ووصول مؤقت، «محطات .. محطات .. محطات» ، وانتظار للوصول الأكبر - الحضور فى الوطن . والحدث الدرامى يبدأ بمشروع الرحيل . وينمو من خلال اصطدام الفرقة بموظفى المطار، الذين يمنعونهم من ركوب الطائرة، والوصول إلى مقصدهم - أى تحقيق مشروع الرحلة .

ولا يفضى ذلك الاصطدام والصراع ، الواقى والسياسى ، إلى تطور على المستوى الواقى ، بل يفضى، وفقاً لمنطق العرض وفرضياته، بصورة حتمية، إلى حالة انتظار عقيم ، تولد حلاً بالخلاص، يفضى بدوره ، وبالضرورة، إلى تحول علامى ودرامى وأسلوبى - أى على مستوى المعنى والجماليات (a semantic and aesthetic reversal) - يتمثل فى تغير المحيط الزمانى والمكانى للحدث ، فيحل الزمان والمكان الداخلىين، النفسيين والأسطوريين، محل الزمان



والمكان الواقعيين الخارجيين . ويتلخص هذا التحول الزماني /  
المكاني، فى تحول كلمة الترانزيت عن معناها الأصيلى الشائع الذى يعنى  
الرحلة .

لقد ترجم جواد الأسدى جدليته المحورية، المنظمة للعرض ، وهى  
جدلية الحضور والغياب، إلى موقف واقعى هو موقف الترانزيت .  
فالترانزيت، كواقع وفكرة، أو معنى، هو ممر، أو عبور بين الرحيل  
والوصول بين الغياب والحضور - ممر يصل الفكرتين معاً على  
تناقضهما، أو قل، هو الطريق بينهما ، بين زمنين ، زمن الرحيل وزمن  
الوصول ، ومكانين ، مكان الرحيل ومكان الوصول .

وإذا كانت كلمة الترانزيت، تعنى فى الواقع، وقواميس اللغة ،  
الرحلة أو الرحيل بين زمنين ومكانين إلا أنها تعنى أيضاً التحول -  
التحول عن مكان إلى مكان ، ومن زمن إلى زمن تماماً مثل كلمة  
الاغتراب . ويوظف جواد كلا المعنيين فى بناء مسرحيته، التى تبدأ  
بمشروع انتقال فى الزمان والمكان الواقعيين ، فتجسد المعنى الأول  
للكلمة - ترانزيت ، ثم تنتهى بالمعنى الثانى للكلمة - أى بالتحول إلى  
زمن آخر ومكان آخر .

وتحمل المسرحية فى جزئها الأول، حتمية هذا التحول ، وذلك من  
خلال موقف استحالة السفر والحركة ، فى ضوء توقف الزمن وجموده ،  
الذى يتمثل فى الساعة الجامدة، القابعة على الحائط ، التى تشير دائماً

إلى نفس الوقت، وفي التكرار العبثي لجملته «خمس دقائق» ، التي لا تشير إلى زمن حقيقى ، بل قد تعنى خمس ساعات أو خمسة دهور ، وفى تشكيل المكان وثباته، وانغلاقه التدريجى ، الذى تحققه الإضاءة ، وفى لوحة المسافرين المنتظرين، التى تأخذ مكان لوحة الإنسان الطائر، وفى الأبواب التى ليست بأبواب ، فهى دائماً تفضى إلى العودة إلى نفس المكان، فى دوائر منغلقة ، ولا تقود إلى عالم أرحب، خارج هذا الممر المظلم الثابت، الذى يمثله المنظر المسرحى ، بل تؤكد بسخرية استحالة الحركة فى المكان، فى غياب الزمان، واستحالة السفر فى المكان فى غياب نقطة البدء والانطلاق الشرعى ، وهى الوطن . فأنت تسافر من الوطن، إلى كل الأمكنة الأخرى، وإذا غاب الوطن، استحال السفر، الذى لا يكتمل معناه إلا بالعودة .

إن جواد الأسدى، حين يجرد فكرة، أو موقف الترانزيت، من عنصرى الزمان والمكان، التى تستحيل فى غيبتها الحركة، إنما يفرغها من معناها الأول تماماً ، معنى الحركة فى الزمان والمكان بين نقطتين ، فيغدو الترانزيت تعلقاً أجوف، فى فضاء مظلم لا نهائى - أو حالة انتظار وجمود أبدية، فى مكان مفقود بين الرحيل والوصول، فى وقت مفقود بين الوقتين .

وفى تلك المرحلة من المسرحية، تتبلور فى وعى المشاهد معادلة منطقية صارمة تقول :

إذا كانت الحركة لا تتحقق إلا زمانياً ومكانياً

وإذا انتفى الزمان والمكان

إذن استحالت الحركة

لكن المشاهد يدرك أن هدف العرض، ومنطلقه المبدئي، وفعله الرئيسي، هو الرحلة - أي الحركة الهادفة في الزمان والمكان إلى مقصد. لذلك، تتولد في ذهنه حتمية البحث عن زمن جديد، ومكان جديد، يسمحان بالحركة، وتحقق الرحلة، واستقامة المعنى في كلمة وموقف الترانزيت، الذي تشوه معناه. وإذ ذلك، يتقدم الزمن الأسطوري والنفس، ليحتل فراغ الزمن الواقعي العبثي الغائب، ويخلق الممثلون بخيالهم على أجنحة الحلم والذكرى، فوق أسوار سجن الترانزيت العبثي، فيتداعى المكان الغائب، أو الفردوس المفقود، إلى حاضر الوعي، ليحتل فراغ اللامكان، وتتحول المسرحية أسلوبياً عن الواقعية، التي تحمل ملامح تعبيرية (تتمثل في اللمسة التسجيلية المبدئية وأسلوب الكاريكاتير والجروتسك الذي يشوب واقعية اللوحات الأولى)، إلى ضرب من التعبيرية الشاعرية الرمزية، التي تطبع الحركة والإيماءة، والموسيقى والإضاءة. وتتغير ملامح المكان، أو المنظر المسرحي، إذ ندلف إلى الوجدان الجماعي، والزمن النفسي والأسطوري لأفراد الفرقة، فتختفى اللوحة القابضة في عمق المنظر المسرحي، التي تحد البصر، وتقلص عمق المنظور، وتصور صالة انتظار ومسافرين، لتكشف عن

هوة مظلمة سحيقة غامضة، تتقدم منها تداعيات الحلم والذكرى،  
والخيالات الأسطورية، التي تحمل ملامح اللوحة الأولى - لوحة  
الإنسان/ الطائر .



فى كتابه الجميل عن معنى الجمال، يقول لنا الناقد، والفنان  
التشكيلى، إريك نيوتن، إننا «نستطيع أن نجرد كل لوحة فنية إلى  
منظومة من العلاقات الرياضية»<sup>(١)</sup> .

وهكذا الحال أيضاً، فى أى عمل فنى جيد محكم البناء . لقد  
ذكرتنى مسرحية جواد الأسدى، بالقاعدة الرياضية التى يعرفها أى طالب  
فى المرحلة الإعدادية، والتى تقول إن :

$$[- ٢ \times ٢ - ٢ = ٤] \text{ وليس } [- ٤]$$

أى أنك إذا ضربت سالباً فى سالب، ستكون النتيجة رقماً موجباً .  
وتنطبق هذه القاعدة الرياضية تماماً على عرض جواد الأسدى،  
وتمثل قانونه المنطقى الصارم، وتشرح بنيته الأساسية . ففى هذا

---

(١) انظر :

, Penguin Books, 1962, p.The Meaning of Beauty Eric Newton,

المعرض، نجد أن استلاب كتمان روحياً، ونورس جسدياً، يفضى إلى نتيجة إيجابية، هي : وحدة الروح والجسد ، وأن نفى الزمان والمكان - أى تحويلهما إلى سالب - يفرض بالضرورة زماناً ومكاناً موجباً، هو الزمان / المكان النفسى الأسطورى، أو أرض الميعاد :

[ - زمان  $\times$  - مكان = زمان/مكان نفسى أسطورى] وهلم جرا .  
كذلك، تستدعى بنية هذا النص المركبة الدقيقة، فرضية رياضية أخرى طريقة، هي فرضية الأرقام الخيالية (imaginary numbers) فالأرقام السالبة مثل (- ٤) مثلاً ليس لها جذر تربيعى ، ولهذا، كان على علماء الرياضاة أن يلجأوا إلى الخيال، فافترضوا تلك الأرقام الخيالية، بحثاً عن الجذر التربيعى، للأرقام السالبة .

وإذا كانت الحالة الفلسطينية كما يصورها جواد الأسدى فى عرضه، هي حالة سالبة، أى حالة استلاب وسلب (total negation) ، فعلينا إذن، كى نصل إلى جذرها التربيعى - إلى جذورها وأصولها ، أن تلجأ إلى الخيال ، والأرقام الخيالية ، والفرضيات الأسطورية . إن هذه القاعدة الرياضية البسيطة، تنتظم فى بناء فنى محكم، جدليات المسرحية المتصلة التى تنبثق من جدلية الغياب فى الرحيل، والحضور فى الوصول ، والتى تشمل جدليات الزمان والمكان ، والحركة والثبات ، والخارج والداخل، والواقع والحلم ، والهوية والضياع . ومن خلال اشتباك هذه الجدليات واتصالها، تطرح المسرحية موقفها الذى يقول : حين تستحيل الحركة فى

ريف الزمان ومسح المكان، علينا أن نبحث عن زمن آخر ومكان آخر في  
الوجدان الجمعي، لنخلق في سماء الفعل، بحثاً عن الحلم والهوية .



ولا نستطيع انهاء الحديث عن هذا العرض الفلسطيني الرائع، دون  
أن نتعرض لبناء المنظر المسرحي، وتشكيل الفضاء المسرحي عند جواد  
الأسدي ، بما يولده من علاقات بين الممثل والمتفرج، أو خشبة المسرح  
والصالة ، أو دون أن نتعرض لتكنيك الإختزال الدال، الذي يتبعه هذا  
الفنان في تجسيد عرضه على خشبة المسرح .

إن بناء المنظر المسرحي في عرض رقصة العلم، يعتمد أساساً على  
الخدعة البصرية . فهو يطرح شكلين متناقضين في آن ، يشكلان معاً  
وحدة بصرية، تبرز جدليات العرض ، وتعبر عن فكرة الترانزيت،  
بالمعنيين المتناقضين اللذين تطرحهما المسرحية ، وذكرناهما آنفاً .  
فنحن بإزاء تشكيل بصري، يبدو لأول وهلة وكأنه طريق سفر طويل،  
يمتد من خشبة المسرح ليشمل الصالة . لكن هذا الطريق الطويل  
المستقيم، الذي يكتنفه السواد ويلفه الظلام والذي يحمل في آن واحد  
دلالة السفر واستحالة اللقاء - إذ نعرف جميعاً أن الخطوط المستقيمة  
المتوالية لا تلتقي أبداً ، هذا الطريق الطويل، لا يلبث أن يبدو لنا ، من  
منظورنا في الصالة، في شكل المثلث المنغلق تماماً - رغم الأبواب  
الأربعة التي نراها على جانبيه بل إن جواد يستغل هذه الأبواب الأربعة

ليرسم فى ذهن المتفرج ، عن طريق الحركة ، دائرة مغلقة خيالية ، تحيط بالمثلث المنغلق، الظاهر أمامنا ، فيستحيل قضاء النص إلى دائرة مغلقة، يسكنها مثلث مغلق ، مما يؤكد فكرة السجن، واستحالة الرحيل أو الحركة ، وضرورة التحول إلى زمن آخر ومكان آخر .

إن المنظر المسرحى، الظاهر لعين المتفرج فى أى مسرحية، لا يشكل إلا جزءاً من عالم النص المفترض ، يستخدمه المتفرج، لينبى فى خياله صورة كاملة عن طبيعة هذا العالم وجغرافيته . فإذا شاهدنا مثلاً منظراً مسرحياً يصور غرفة معيشة فى بيت أسرة متوسطة، فإننا، دون وعى منا، نستخدم هذا المنظر، بعلاماته وتفصيلاته، لنبنى فى خيالنا صورة كاملة عن بقية أجزاء البيت وغرفته ، بل وعن الشارع والمدينة والبلد الذى توجد فيه هذه الغرفة .

ولأن جواد الأسدى يدرك هذه الحقيقة البديهية ، فقد حاول ألا يترك شيئاً للصدفة، أو لخيال المتفرج - أى ألا يدع خيال المتفرج يبنى عالماً رحيباً من الشوارع والمدن حول سجن الترانزيت الذى وضع فيه أبطاله . ولهذا، استخدم الأبواب ليرسم دائرة مغلقة عن طريق الحركة ، وهى دائرة تتسع حيناً، لتشمل الصالة والمتفرج وما بعد المنظر المسرحى ، وتضييق حيناً، لتتقلص داخل المثلث .

وتأكد دلالة المنظر المسرحى عند جواد، فى استراتيجيته فى التعامل مع ثنائية الصالة والخشبة . فنجد حيناً يؤكد انفصال الخشبة عن

الصالة، ليؤكد معنى السجن والعزلة، فى تشكيل المثلث المنفلق ،  
فيجعل الممثلين يدقون بأكفهم على الهواء - أى على الحائط الوهمى بين  
الخشبة والصالة، وكأنه حائط حقيقى صلب ، وتجده حيناً يؤكد معنى  
تشكيل الطريق الطويل الممتد، الذى يشمل الخشبة والصالة ويدمجهما  
فى مكان واحد ، فيلفى الحائط الوهمى بصرياً ، كما يحدث فى مشهد  
التحقيق مع كنعان، الذى لا يظهر فيه كنعان ، بل يصطف، المحققون  
أمامنا، بنظاراتهم الداكنة ، ومعاطفهم السوداء ، وأختامهم وملفاتهم  
وتقاريرهم ، فتتحول الصالة آنذاك، فى مواجهة منصة التحقيق - وهى  
خشبة المسرح ، تتحول الصالة كلها إلى المتهم ، إلى كنعان ، فتتصل  
الصالة بالخشبة، فى قضاء مسرحى واحد، هو الطريق الذى يفضى إلى  
الزنزاة . وفى موقع آخر من العرض، يتأرجح هذا الفاصل الوهمى (بين  
الممثل والجمهور) بين الحضور والغياب، فنجد الممثلين يحملون  
حقائبهم استعداداً للسفر ، ويندفعون إلى مقدمة حافة خشبة المسرح  
بسرعة فائقة، حتى يوشكوا على الوقوع ، أو هكذا يبدو لنا ، ثم يتوقفون  
فجأة ، ويتجمدون للحظة، فى وضع من يوشك على السقوط فى هوة،  
ويتدارك الأمر فى آخر لحظة ، فيكتسى المنظر المسرحى الذى يمثل  
طريق السفر ووعد اللقاء، من خلال هذه الحركة، دلالة العزلة ، وتنفى  
فكرة الوصول والتواصل ، وتتحول الصالة إلى هوة مظلمة لا قرار لها ،  
تحمل دلالة السقوط فى هوة اللامبالاة واللامكان .



وتتخذ الحركة فى هذا الفضاء المسرحى الجدىلى ، الذى تتصل فيه خشبة المسرح بالصالة حيناً ، وتتفصل حيناً ، وكما ذكرنا آنفاً ، شكل الدوائر، التى تتسع حيناً وتضيق حيناً، لتحول صالة الترانزيت - أى المنظر المسرحى - إلى معادل تام للعالم الواقعى أجمع . لكننا نلاحظ فى مرحلة من المسرحية ، وهى المرحلة التى تتحول فيها إلى الزمن النفسى والأسطورى ، نلاحظ بزوغ دائرة حركية جديدة، تتقاطع مع دائرة العالم المغلقة ، التى سبق طرحها حركياً ، لكنها تتخطى هذه الدائرة، لترسم دائرة أرحب، هى دائرة الحلم والأسطورة - دائرة تتخطى حدود الفضاء التشكيلى الذى طرحه العرض كمعادل للواقع .

هذا عن المنظر المسرحى . أما تكنيك الاختزال الدال، الذى يولد مساحات إيهام فنى محسوب (ambiguity) ، تنفضى إلى تكثيف دلالة المنظر ، فتجده فى اختزال جواد لصورة السجن، إلى مجموعة من القضبان المعدنية، التى يحملها الممثل حول وسطه ويتحرك بها ، وهو اختزال تشكىلى بصرى، يفضى إلى بسط دلالة القضبان، لتصبح أى سجن معنى يكبل الحياة ، كما تفرز هذه التركيبية البصرية، معارضة دلالية من داخل الشكل نفسه ، إذ تنفى الحركة بالقضبان معنى السجن ، الذى يلخص فى نفى الحركة أو تقييدها . وتؤكد هذه المعارضة، حين تتحول نفس القضبان، إلى رايات، يحملها الحصان الأسطورى حول خصره، فى مشهد آخر، يجسد حلم الحرية والانتصار . كذلك نشهد

تكنيك الاختزال هذا فى مشهد الصحراء، حين يتجسد معنى العلم بالعودة، فى صورة سترات تغطيها جوازات السفر الفلسطينية، ثم فى حركة محلك سر، التى تتصاعد فى إيقاع لاهت، لتتحول إلى الدبكة الفلسطينية. ويتكرر الاختزال الحركى والبصرى والصوتى الدال فى مشهد وداع الأم / الأرض.

وفى مشاهد الترانزيت الواقعية، يختزل جواد علامات القهر، إلى نظارات سوداء وأختام ومعاطف داكنة. وفى مشهد لقاء فاطمة / الأمة، بالقائد العسكرى الهتلرى الرمزي، تبرز السترة العسكرية وأصداء الهتافات. ويتجسد تكرار فصول القهر العسكرى فى التاريخ العربى والعالمى حركياً فى تكرار ذهاب الممثل إلى عمق المسرح وإيابه إلى مقدمته مع علو صوت الهتاف وخفوته. ويصل الاختزال البصرى والحركى ذروة الكثافة الشعرية فى مشهد شباك الصيد، التى تختزل كل مزالق طريق العودة وأخطاره وشراكه، إلى صورة بصرية حركية بليغة، تراسل مع استعارة الإنسان / الطائر.

وفى إطار المحيط الصوتى للعرض، حول جواد الأسدى الكلمة الشعرية من محور العرض، إلى عنصر سمعى إيحائى، يتراسل ويتناغم فى هارمونية بديعة مع لغات العرض الأخرى، من حركة وصورة، فجاءت جملة الشعرية المسرحية، متعددة اللغات، كثيفة الشفرات، تبدأ بكلمة، وتتصل بحركة، لتنتهى بلمحة اضائية، أو إمساء تعبيرية.

ولو كان قد تخلص عن الثبات الحركى ، فى مشهد المواجهة بين فاطمة والقائد، الذى كسر الحالة الديناميكية المتوترة للعرض فى تلك المنطقة ، وذلك رغم اعترافنا بروعة أداء عبد الرحمن أبو القاسم فى هذا المشهد ، لو كان فعل، لما وجدنا ما تعيه على هذا العرض .

وقد جاءت موسيقى المؤلف البولندى، بندرسكى، الحديثة الطابع والايقاع، والتى صاحبت الرقص التعبيرى، مناسبة تماماً . واستطاع جواد أن يمزجها مزجاً جميلاً بإيقاعات الأتغام الفلسطينية الشجية، التى فجرت فى نفوسنا جميعاً أشجان الحنين والذكرى .

لقد انطلق هذا العرض من واقع تجربة فرقة المسرح الوطنى الفلسطينى ومعاناتها المستمرة فى المطارات، مع ضباط الجوازات وحراس الحكومات ، وقدم لنا هذا الواقع فى صورة ميثا - مسرحية ، شبه تسجيلية فى البداية ، ثم صاغ هذه المعاناة الواقعية شعراً مسرحياً، يتخطى بتحديه الفنى المتوثب، كل إحباطات الاغتراب والغربة ، والقهر واللامبالاة .

## بغداد مهد أخرى ١٩٩٠

### آهة المقهوريه وأهطار الملاح

فى كل مهرجان مسرحى نشاهد الكثير . لكن بعض العروض تستوقفك طويلاً، تمسك بتلابيب خيالك ، تقنحم رؤاها عوالمك الداخلية فتنبث فى شعاب الذكرى ودروب الأحلام - عروض تتخطى قيم الإجازة الفنية، والأمانة الفكرية، لتحقيق اشتباكاً وجودياً حميمياً عنيفاً مع المتلقى، على مستوى الموروث والمعاش ، التاريخ والواقع ، العالم الخارجى، وقضاءات النفس المبهمة والواعية .

وفى بغداد، توقفت طويلاً عند عدد من هذه النوعية من العروض وخاصة عرض مطر ... يامّة، الذى كتبت عنه كاتبة مسرحية جديدة ، هى مغنم حقيقى للمسرح العربى ، وهى الفنانة عواطف نعيم ، التى تنطلق فى نصها هذا، مطر ... يامّة، من قصة قصيرة هى قصة طيور السماء، للفاص فهد الاسدى - كما فعلت فى مسرحيتها السابقة، لو، التى شهلناها بوكالة الغورى، فى مهرجان القاهرة المسرحى التجريبى عام ١٩٨٩ - والتى استوحيت فيها قصة قصيرة، للكاتب الروسى أنطون تشيكوف . أما مخرج العرض، وصاحب رؤيته الفنية ، فهو مخرج عراقى أصيل ، نعتز بإبداعه ، عرفناه هنا فى مصر فى عروضه السابقة -

«الف رحلة ورحلة ، لنص فلاح شاكر ، ولو ، لنص عواطف نعيم .  
إنه المخرج الشاب الموهوب عزيز خيون .

استوقفنى عنوان المسرحية قبل العرض، فهو عنوان يحيلنا مباشرة إلى جملة «آه ... يامّه» التى ترددها النسوة الريفيات فى كل أقطار الوطن العربى، فى مواقف الندب والنواح والألم والفقدان . وإذا تحقق الإحالة تتوازى جملة «مطر ... يامّه» مع جملة «آه ... يامّه» ، فتكسب كلمة مطر دلالة الآهات، وتنحصر عنها دلالات الخصب والنماء، فتحيلنا إلى ماء الدمع المالح الحارق، بدلاً من فيض السماء العذب . ثم كان العرض.

دلفت إلى قاعة مسرح الرشيد، فإذا بى أمام شفرتى مقص، يتشكل من معبرين، يمتدان فوق المقاعد من بايى الدخول، الواقعين على جانبي القاعة، ويلتقيان فى منتصف خشبة المسرح، ويتقاطعان ويمتدان فوقها ليكملا شكل المقص، فإذا بالقاعة وخشبة المسرح تندمجان فى فضاء مسرحى واحد تهيمن عليه علامات المقص والممنوع والشطب والتغيب، وإذا بأماكن جلوسنا تنقسم إلى مثلثات حادة خائفة، منخفضة نسبياً رغم تدرج المقاعد - مثلثات تقطع وحدتنا ككتلة نحن الجمهور .

وحين احتوانى واحد من تلك المثلثات، واجهنى فى منتصف خشبة المسرح تشكيل هندسى صارم آخر أمام الستارة الخلفية، يتكون من مربع صغير، يعلوه عمود منخطط بالأبيض الأسود حلزونياً ، وعلى قمته دائرة

معدنية لامعة ، فتشكلت علامة ذكرتني في آن بالشرطة ، وعلامة الممنوع في لوحات إشارات المرور ، وبكل الدوائر الفارغة المفرغة في حياتنا .

وكانت مظلة حماية هذه العلامة الصارمة المنثرة ، شبكة معدنية ، تعلقت في سماء خشبة المسرح ، فأحالت العالم الافتراضى للعرض المسرحى (الذى يشمل القاعة وخشبة المسرح معاً في فضاء واحد) إلى سجن سماؤه القضبان .

ثم خفتت الأضواء ، وطُفَّت في سماء الخلفية سحب متلاحقة ، تصحبها أصوات الطيور حين تشعر بنذير العاصفة ، ثم تعوى الريح ، وتنفجر العاصفة على خشبة المسرح ، في صيحات وعويل الرائعة إقبال نعيم التلى تحذرنا من إعصار الرمل والنار ، وريح السموم الحارق ، وفي دوراتها الملتائة بحثاً عن مهرب ، وفي اندفاع المجاميع من جانبي المسرح ، وابتلاعها في الظلام ، بينما يهدر البحر في الخلفية السمعية للعرض ، وتتجسد أمواجه ظلالاً متتابعة على شاشته الخلفية ، وتعلو صيحات النورس .

وفي المثلثات المتشكلة من الخوص على خشبة المسرح ، يتجمع البحارة في تشكيلات حركية بليغة متقنة ، تفصح عن الحنين الجارف إلى الحرية ، إلى التحليق في سماء النورس الواسعة ، التلى تبدى خيالاً وحلماً وظلالاً ، بعيداً عن عالم السجن الذى تحد الشبكة المعدنية أفقه .

إن هذه الافتتاحية التعيسرية ، البديعة التكوين والتنفيذ ، التلى تبدى فيها قدرة عزيز خيون الفائقة على التشكيل المسرحى المركب ، على

مستوى الصوت والصورة والإيحاء، تطرح خيوط العرض الرئيسية، التي تشير إليها التورية الكامنة في عنوان المسرحية : الجذب، ممثلاً في ريح السموم، التي تمطر رمالاً لا مطراً، وفي رمال الصحراء، ومياه البحر المالحة، التي ابتلعت الزوج/الأب مبروك، ومعه البركة، وفي عديد ونواح الأم، «غريبة». ويولد الجذب المادى والمعنوى إحساساً بالاغتراب والاستلاب، يفجر الرغبة العارمة في الرحيل، إذ تصبح «غريبة» :

— باللا نرحل بعيد عن هذا المكان نروح يم النخل والماي الحلو !

ويتوحد أمل الرحيل، بالحنين إلى الحرية، في صوت النورس، وحركة أذرع البحارة، التي تحاكي تموجات أجنحة الطير .

ولكن ما أن يسزغ الحنين إلى الحرية، حين يبرز القهر، ويسقط أول شهيد للحرية، وهو مبروك الذي يقتله رئيس العمل، كما يصرخ أحد البحارة، أو صائدي اللؤلؤ في مياه الخليج . ثم يتجسد القهر سوطاً في يد رئيس العمل، الذي يخترق صفوف الملاحين، ثم يتقدم فوق رؤوسنا - فحذاؤه بمحاذاة أعيننا - وذلك على المعبر الأيمن الذي يخترق الصالة - ليقف على نهايته متوعداً ومنذراً، مهيمناً على البحارة والمتفرجين معاً .

وتحت سوط القهر، تتكوم «غريبة»، وتنخرط في طقس العديد والنواح، الذي يمتد في آهة حارقة، طويلة متصلة، يتوحد فيها الزوج

والابن - مطر - فى معنى فقدان ، ويمتزج فيها ماضى الاغتراب فى حاضره القهر والاستلاب ، ويلذوب فيها شاطئ الخليج بملاحيه المقهورين ، فى شواطئ دجلة والفرات ، بقصورها وحريمها ، وعبيدها وجواربها - آهة توحده كل الأزمنة الأمكنة فى فضاء نفسى كثيف واحد ، يعشعش فيه الخوف ، وتخيم عليه ذكريات تاريخ القهر الطويل .

إن آلام وأحزان الأم / غريبة ، هى الفضاء النفسى للنص ، وهو فضاء يتنازعه الحلم بالمطر ، والبكاء على الابن مطر . وفى هذا الفضاء النفسى ، تتقطر الصور ، التى تلتصق فى ذاكرة «غريبة» الملبدة بالعذاب والآلم ، مشاهد تجسد القهر فى شتى صوره ، وتبرز إلى سطح الوعى جرثومة الخوف التى تسانده ، فيتشتر الضوء تدريجياً فى وعى «غريبة» تحت وطأة الاسترجاع ، ويتخذ التطور الدرامى فى العرض ، شكل حركة الوعى النامية نحو الإدراك الكامل لأسباب وأبعاد المأساة . وتتضح حركة الوعى المتطورة هذه فى مونولوجات «غريبة» ، التى تتقاطع مع المشاهد التمثيلية فى شكل إيقاعى محسوب ، وتتنوع ما بين شكل المرئية ، وهددة الطفل ، والتحذير والتنبيه .

فالحديث الدرامى فى هذا العرض ، هو حدث تكشفى ، فضاءه وجدان «غريبة» ، ويتخذ شكل الإبحار فى دموع الذكريات المألحة نحو شاطئ الوعى . وما أن تنبثق شرارة الوعى حتى تشتعل الثورة - ثورة «غريبة» وكل المقهورين . وتتجسد رحلة الوعى هذه ، فى متالية من اللوحات ،



التي تتقل من القهر والاستغلال الاقتصادي، إلى القهر والاستغلال  
الإنساني، بل والجنسي أيضاً . فأول الذكريات، هي لقطة خاطفة،  
يقتحم فيها واقع «غريبة» العبودي أحزانتها الخاصة، فنجدها فجأة، بعد  
العديد على مبروك، والنواح على ابنها مطر (الذي لا يلبث أن يتحول إلى  
حنين جارف إلى المطر، إذ تنوالى الكلمة في فم إقبال نعيم - «غريبة» -  
وتتساقط على الأذان في ايقاع متلاحق يحاكي صوت قطرات المطر .  
بينما ينخرط جسدها في دورات راقصة فرحة متواتية، فإذا النحيب على  
مطر يمتزج بأنشودة المطر) ، نجدها فجأة تخاطب سيدة لا نراها - شبحاً  
يتسلط عليها، فلم بواقعها من حديثها، ويندو الحديث علامة على  
تغلغل القهر الخارجى إلى أعماق النفس :

غريبة : الأكل ... آى الهدوم ... الهدوم انفسلت من رمان ..  
ساكوشى نسيته . من طرت الفجر أكعدت .. طحنت .. أعجنت  
وخيزت .. درت بالبيت من حجرة إلى حجرة .. خلعت ونضفت ..  
آى .. تأمرين عمه .. حاضر .

ويسلمنا إيقاع العمل اللاهث هذا، الذى يطحن حياة غريبة، إلى  
إيقاع الأوامر الجنونى الآلى، فى لوحة الذكرى التالية، إذ تنهال الأوامر  
على رأس الابن مطر، فى إيقاع لاهث متزايد كقطرات السيل المنهمر،  
ونجده يدور لاهثاً بين السادة، كما يحدث فى إحدى لعبات الكرة، التى  
يتحلق فيها اللاعبون حول واحد، يحاول أن يمسك بالكرة التى يتقاذفها  
اللاعبون فوق رأسه، وعن يمينه ويساره، دون جدوى، حتى يصصره  
التعب فينهار .

وقد احتفظ جواد الشكرجي - الذى بهرنا بأدائه فى مسرحية لو فى العالم الماضى، فحمل جائزة أفضل ممثل فى مهرجان المسرح التجريبي المصرى - احتفظ جواد فى كل مشاهدته مع السادة بانحناءة ظهر موجهة (لشاعرنا وربما لظهره أيضاً)، فكان الإلحاح البصرى المؤلم على هذه الانحناءة لمحة ذكية، إذ جعلت لاستقامة عوده اللحظية فى بعض مشاهدته مع أمه وقع الدعشة والمفاجأة، وكأننا نكتشف الإنسان فجأة تحت قناع العبد .

ويسلمنا القهر الجسدى فى العمل إلى القهر الأخلاقى فى لوحة جلد المزارع، وهى لوحة عنيفة دامية قاسية، نفذها الممثلون بإتقان مؤثر فعال. إن المبد، الابن مطر، يحاول يائساً مقاومة أوامر سيده له بجلد المزارع، بل ويحاول أن يحميه بجسده رحمة به، فتتهال سياط السيد عليهما معاً، ونزاهما يتكوران، وينصهران فى بوتقة الألم، ويتدحرجان على الأرض كومة من اللحم البشرى المعذب، المتفصد بالدماء. لكن مطر يستسلم تحت وطأة العذاب، ويحمل عن سيده إثمته وجرمه، فيحوله القهر إلى وحش وجلاد رغم أنفه. وحين يتهاوى المزارع، يحمل مطر جسده المستهك على كتفه، ويخترق صفوفنا منكساً رأسه، وكأنه ينمى فى خطوته الجنائزية آدميته وأدميتنا .

ويتعمق القهر ليسلب غرية وابنها تلقائية الفرح والحب، ويقتحم أكثر مناطق الشعور خصوصية، فترغم الأم على الرقص والغناء قسراً،

ويرغم الابن على إنشاد مواويل الغزل فيمن لا يهوى . ثم تتغل بنا رحلة الذكريات الموجعة في نفس «غريبة» إلى القهر السياسي، إذ يلعب الحاكم والشيخ مع مطر، لعبة القاء العصا إلى الكلب ليحضرها طائعا ، فيتحول مطر إلى كلب السلطة، في صورة مسرحية رمزية ذكية، من خلال توظيف هذه اللعبة الشائعة، بعد أن وظف لعبة الكرة من قبل .

وبعد أن انتهكت روح مطر ومشاعره، وكرامته الأدبية وأخلاقه، ونوازعه الإنسانية، لا يبقى سوى رجولته، التي تنتهك هي الأخرى في مشهد جريء، تغتصبه فيه روجة الشيخ تحت وطأة التهديد .

وحين يمتحن الإنسان روحه، من جراء الخوف المتغلغل في أعماقه، فإن روحه تثور عليه . وهتاء- تأتي لوحة طقسية مؤثرة، تحاول فيها الأم / غريبة، التي زرعت الخوف في نفس ابنها، وأرضعته إياه حفاظاً على حياته - «الخوف ربي ويانه . . رضعناه زى الحليب . . الخوف عرفته وعلمتك عليه . . خلتيك تلعب ويانه وإيصير صاحبك» - تحاول «غريبة» أن تطهر نفسها من ذنبها على إيقاع نشيد الحرية ، الذي يستلهم ملحمة كفاح عترة ضد العبودية : «كر يا عترة وانت حر . . كر ياعترة وانت حر» . ولا يلبث مطر أن ينهال بالسوط عليها كما انهال على المزارع المسكين من قبل، وكان شيطان سيده قد تلبسه، وكأنه يعاقبها على محاولتها إيقاظ حلم الحرية المومض، الذي بات مستحيلاً بالنسبة له، بعد أن تغلغل فيه الخوف حتى النخاع، وانتهكت رجولته .

ثم تبدأ متتالية الحرب، التى تقودنا إلى نهاية العرض - أو قل متتالية صراع السادة الأتاني حول السلطة، الذى يلتهم الشعوب . ينصاع مطر للأوامر ويساق إلى الحرب بالركل والصفعات، رغم معارضة وتوسلات «غريبة» ، وتحذيرها المستميت من غلدهم، الذى باتت تدركه بوضوح بعد طقس التطهير . ويمارس «مطر» السلب والنهب، والتخريب والتدمير رغماً عنه، لمصلحة السادة، الذين يجعلونه كبش الفداء حين يتصالحون، ويحكمون عليه بالشنق . وفى هذا المشهد حول عزيز خيون رمز الراية ، وهو الدائرة المفرغة أعلى العمود المخطط، الذى كان يشتعل حيناً بلون الدم والنار فى مناطقه البيضاء - حول عزيز خيون الدائرة، إلى شكل ميزان العدل، فخلق مفارقة ساخرة بديعة، بين أنكار العدل على مستوى المشهد الدائر، وتأكيد على مستوى العلامة البصرية .

ثم . . . تنطبق السماء على الأرض . . . فإذا بالشبكة المعدنية، التى تشكل سماء العرض، تنطبق على أرضه، ويصلب مطر - رمز الخصب اللا محقق، المهدر - عليها، فترتفع به لتتعلق بين السماء والأرض، فى هوة وفراغ «المايين» .

وعند هذا الحد، كانت حرارة الحزن والألم ، والوعى والغضب، قد وصلت إلى ذروة الاشتعال فى نفوسنا ، وإذا بموجه من اللهب تزحف علينا من تحت الستار الخلفى، وترتفع ألسنتها لثلاثهمه ، وإذا بمن يصيح «حريقة . . اخلوا المسرح» ، وإذا بهرج ومرج وصياح، وكأن الثورة حقاً

قد قامت . وكانت لحظة مسرحية رائعة حقاً في غموضها، حين ظهر الممثلون للتحية ، وتساءل العديدون : أهو حريق تمثيلي أم حقيقي ؟

كان حريقاً حقيقياً، أخمدته شابان رائعان من فريق التمثيل، ألقياً بجسديهما عليه، فأصيبا بحروق بالغة، وأنقذا المسرح والناس .

وحين تقصيت حقيقة نهاية العرض، وجدت أن ما حدث قلبياً، لا يعارض، بل يدعم تلك النهاية . كنا سنرى المجاميع تحمل المشاعل - مشاعل الثورة - وهي تنشيد نشيد الحرية بقيادة الأم / غربية : كر يا عتتر وأنت حر ! وكأن الأقدار تبارك الثورة ضد الظلم والقهر ! وكأن هذا العرض الملتهب صدقاً وألماً قد لمس عصب الحياة والواقع فاشتعل، وتوحد الفن بالحياة ، وما الحياة إلا مسرح كبير !

ولا أدري حقاً كيف أمتدح فريق العمل : الرائعة إقبال نعيم، بتقنياتها التمثيلية المدروسة، وانفعالها الجارف ، وقدراتها العريضة على التلوين والتوقيع الصوتي والحركي ، وترجمتها الدقيقة لأعمق المشاعر الداخلية إلى تشكيل أدائي - صوتي وجسدي - ليتجاوز بجرأة وشجاعة أنماط الأداء النفسي الفردي التقليدي إلى محيط تعبيرى صريح دون مبالغة ، واضح دون فجاجة ، دارج وشعبي في أنساقه دون أن يفقد شاعريته . ولا أدري كيف أمتدح جواد الشكرجي، الذي كان ينكمش ويصغر صوتاً وصورة، رغم حجمه الجسدي والصوتي العريض المنفصح، وذلك في لحظات الخوف والقهر . لقد كان تجسيدا صوتياً وحركياً بليغاً

رائعاً لما يفعله القهر بالإنسان واحتجاجاً، وتعليقاً مجسداً له، على نهج نظرية الجستوس (Gestus) عند بريخت، دون أن يكون بريختياً .

ومع هؤلاء تضافرت جهود مجموعة كبيرة من الفنانين يتمتعون بالدرية والانضباط، والحساسية الفنية العالية - أذكر منهم مجيد حميد والموهبة الجميلة الشابة، سهير أياد، ولا يسعفنى المجال لذكرهم جميعاً، فتحية لهم، ولمؤلف موسيقى العرض، ومصمم ديكوره، ومنفذ إضاءاته .

إن مثل هذه العروض، تدفعنا دائماً إلى الأمل فى تحقيق حلم المسرح العربى العالمى - الذى يخلق على أجنحة همومه الملحة، وواقعه الحى، وتاريخه وتراثه، إلى سماء الدلالة الإنسانية العامة الشاملة ، فهذا عرض يفضح واقع القهر الممتد على طول تاريخ الإنسان العربى، ويعريه بقسوة وجرأة، ويبسط دلالاته فى الزمان، إلى زمن عترة، وفى المكان، إلى قضايا الإنسان المقهور فى العالم الثالث وجنوب أفريقيا . وهو عرض ينتظم مجموعة من الألعاب والممارسات والطقوس الشعبية فى نسيج إنسانى تقدمى فنى رائع، دون افتعال أو استعراض أو بهرجة - ينتظم النواح والهددة، وأهازيج الفرح بالمطر، والأغاني العراقية الريفية ومواويل الغزل، وطقوس التطهير، وعدداً من الألعاب الشعبية المألوفة، فى معزوفة هارمونية غايتها كرامة الإنسان العربى وحرته ، وتطهيره من تراث سجون القهر، واللقمة المغموسة فى دمع العين .

وأخيراً، فلئننى كلإنسانة، وامرأة، وفلاحة مصرية، وأم، وناقدة،  
أحیی الإنسانة المرأة الفلاحة العربية الأصيلة، والمبدعة المسرحية عواطف  
نعیم . فهی فنانة صادقة، وامرأة جسورة، ومبدعة ملتزمة، وإنسانة  
تشریت مسام جسدها أملاح دموع المقهورین، فذرفتھا إبداعاً .

وفی زمن عز فیہ الصدق ، وعزت الموهبة ، كما عزت الکاتبات  
المسرحیات العربیات - ورحم الله مبدعتنا المسرحية المصرية الجسورة،  
نهاده جاد - کم هی فرحتنا بعواطف نعیم . إن آهات المرأة العربية  
الجريئة عواطف، تتراسل مع آهات فلاحات مصر فی الصعید والوجه  
البحري وربما فی كل أقطار العالم الثالث ، ولربما أنشأت جسراً من  
الآهات الحارة، والجمرات المتقدة، التي قد تشعل ثورة المقهورين .

## فنون الجنون بيد القاهرة وتونس

في الأصل كانت مصر :

كنت قبل رحيلي إلى تونس قد شاهدت مسرحية بيت العوانس لسمير العصفوري. وبعيداً عن أخطاء الإعداد والتنفيذ التي أصابت العرض في مقتل، كانت فكرة العرض ذكية وموحية، وغنية بالإمكانات المسرحية. فقد حاول العصفوري في رؤيته الإخراجية (التي لم تتحقق مسرحياً) أن يقيم تقابلاً جريئاً بين الأحباط والخلل الجنسي من ناحية وبين الأحباط والخلل السياسى من ناحية أخرى، وأن يوحد التجريبتين - العامة والخاصة - في نسج مسرحى كونترابنطى، قوامه الهذيان المحموم فى أجواء الكوميديا السوداء، وأن يصل بتشكيله هذا فى النهاية، إلى تجسيد مفارقة حكمة الجنون، فى مواجهة خلل المنطق «العاقل» السائد.

ونحو تجسيد هذه المفارقة، التى ألح عليها من قبله العديد من رجال المسرح، وخاصة شكسبير، حول العصفوري عالم المسرحية إلى مصحة للأمراض العقلية على غرار مصحة «شارنتون» فى ماراساد بيتير فابيس، واستدعى لرتاستها شخصية الطبيبة المتسلطة، من رواية كين كيزى الشهيرة، طار فوق عشر المجانين. أما مرضى المصحة، فقد استدعاهم



من بيت أو سجن برنارد ألبا، الذى وضعهم فيه لوركا منذ ومن بعيد . وكان يأمل من خلال هذا الكولاج، أن يستحضر داخل عرضه تجارب متنوعة للقهر والجنون، تثرى طاقته الإيحائية والدلالية، بحيث يتحول إلى مرآة تعكس فى انكساراتها المتوالية صوراً متعددة من الجنون، وتجليات مروعة للقهر، ويصبح فى مجموعته رمزاً شاملاً للخلل على كافة المستويات .

هذا ما أتصور أن العصفورى كان يهدف إليه . لكن التنفيذ خان الرؤية . قلت لنفسى معزية ، لعل جنون المنطق السائد، والخلل الضارب فى قيمنا ومؤسساتنا، قد أصاب رؤية العصفورى بعدواه القاتلة، فتسللت جرثومة النجومية، والحسابات التجارية، والاعتبارات الواقعية، والفهلوة الفنية، إلى العرض ، ففقد الجنون هويته كثورة صارمة وحكمة، وتحول إلى مسخ أليف زائف، لا يقلق أو يصدم أو يثير .

طويت فى حقائب السفر حزنى على فساد حكمة الجنون، وأسفى لأن بهلول المسرح المصرى الحكيم قد يأس أخيراً، واعتق منطق «المقلاء» الفاسد، وكأنه يود الانتحار . ورغم ذلك، ظلت فكرة جنون العالم، وتحوله مجازياً، عن طريق الصورة المسرحية، إلى مستشفى للمجانين، تطاردنى طوال أيام قرطاج، وتلح على الخيال فى العرض تلو العرض، فبرز سؤال هام : هل غدا الجنون أفضل تعبير عن التجربة العربية المعاصرة، وعن حساسية مبدعيها، على اختلاف أجيالهم ويلادهم ؟ وهل كان لتزامن المهرجان مع بداية محادثات السلام فى

مدريد ، بعد خمسمائة عام من فقد الأندلس ، أثر في بلورة هذا الأحاس  
الملثات بفساد العالم وخلل الأنظمة ؟

### كوميديا التونسية :

تضخم السؤال في عرض الافتتاح ، وكان كوميديا التونسي . ويعيداً  
عن كل الملابس التي منعت عرضه في القاهرة إبان مهرجاننا  
التجريبى ، ويعيداً عن كل الحزازات والحساسيات التي سببها الامتاع ،  
فقد أحسنا جميعاً أن هذا العرض قد نجح في تحقيق ما أرادته العوانس  
وعجزت عن تحقيقه . كانت الفكرة واحدة ، والمنطلق واحداً - وهو  
تجسيد الإحباط والقهر ، والعجز السياسى ، واغتراب الإنسان العربى في  
عالمه ، من خلال خلل العلاقات الجنسية والإنسانية . لكن التنفيذ  
اختلف .

كنت أعلم أن العرض سيستمر على مدى أربع ساعات كاملة دون  
استراحة . وتساءلنا جميعاً فى وجل : هل يستطيع مخرج أن يقيد  
متفرجاً إلى مقعده على هذا المدى الزمنى دون ملل ؟ الا يخشى أن يجد  
القاعة خالية بعد ساعتين ؟

قرأت ملخص المسرحية والمشاهد قبل العرض ، كما نصحنى أهل  
الخبرة ، فلدايتى باللهجة التونسية الدارجة ليست عميقة ، أضف إلى  
ذلك أن المخرج فاضل جماعىي يميل إلى استخدام اللغة إيقاعياً وموسيقياً  
كمعصر تشكيل ، مضحياً أحياناً بالمعانى . وفى هذا العرض المجنون ،

الذى يتخذ الجنون موضوعه ومنطلقه التشكيلى، اقترنت اللغة فى مناطق كثيرة من الهذيان المحموم .

واختار الجعائى أن يقيم عرضه على هيكل سردى، أو حبكة لا يكاد يصدقها عقل، فأقل ما توصف به أنها شديدة الميلودرامية والفجاجة، وكان تحديه الأكبر هو تحويل هذا الغث إلى سمين، وهذا الهنر إلى معنى، وهذا المعدن البخس إلى ذهب، كمشعوذى وكيميائى العصور الوسطى .

تعتمد الحبكة فى كوميديا على صيغة اللغز البوليسى ، فهى تبدأ بجريمة قتل مروعة، تفضى إلى تحقيق طويل يعمرى النفوس وأسرارها، ويفضى إلى اليأس والعنف والجنون . فشامة، تقتل زوجها، وتمزق جثته وتدفنها فى أماكن متفرقة، وتصر على جريمتها، ولكن الجريمة ليست مؤكدة ، فشامة تعاني من الشلل وفقدان الذاكرة إثر حادث سيارة، وتوضع فى مصحة للأمراض العقلية، ويعهد إلى الطبيب النفسى «غازى» بالتحقق من صحة اعترافها، خاصة وأن جثة القتل دون رأس، وأن شقيق القتل يفشل فى التعرف عليها بصورة قاطعة. وتزداد الجريمة غموضاً لأن «محبوب» ، شقيق القتل ، يعشق شامة، ويسعى لحمايتها رغم أنفها . وحين يبتش الكلب مكان دفن الرأس فى الحديقة ، يقوم هو بدفنها فى مكان آخر لاختفاء آثار الجريمة . وتتعدد الأمور حين نكتشف أن الطبيب «غازى» نفسه يعشق «شامة» ، بل وظل يعيشها منذ أن التقى

بها منذ عشرين عاماً - وذلك رغم أنه متزوج من فرنسية متسلطة، سليطة اللسان (لا نراها في المسرحية بل نرى فقط ردود أفعاله إزاءها في مكالمة هاتفية منها) ، ورغم أنه على علاقة جنسية بإحدى ممرضاته، وهي «رهرة»، التي تحمل ثمرة العلاقة في رحمها، والتي يسمى «غازي» إلى إجهاضها وإنهاء علاقته بها بعد أن وجد «شامة» ، مما يدفعها إلى حافة اليأس والجنون .

وتتكرر تيمة «بافكر في اللي ناسيني وبانسي اللي فاكرنى» في حب الممرض «على» لـ «رهرة»، كما تتردد مرة أخرى في هليان «شامة» الذي يكشف ماضيها ، فلقد أحبت رجلاً لم تعشق سواء، وأنجبت منه طفلة غير شرعية، ثم هجرها، فمات الحب في قلبها . وهاهى الطفلة التي هجرتها منذ الميلاد تعود لترعى أمها في المستشفى، فى وظيفة ممرضة ، فلقد عثر عليها «محبوب» ، شقيق الزوج القتيل ، ورعاها حتى كبرت، وأتى بها لتساعد الأم على استعادة ذاكرتها .

ولا تنتهى «جاليري» الجنون والاحباط والخيانة عند هذا الحد ، بل يضيف إليها المخرج / مؤلف النص (أو مجمعه من تداعيات الممثلين وفق أسلوب التأليف الجماعى)، يضيف إليها المخرج يورترينات أخرى لشخصيات محبطة شائنة، مثل «وريدة» ، المريضة السابقة، التي أصبحت المشرفة على «كاثنتين المستشفى»، والتي تتحرق شوقاً إلى الرجال، وتمعجب بـ «شامة» وجريمتها، وتتلذذ فى حرمانها الجنسي

بفكرة قتل الأرواح وتقطيع أوصالهم ، ومثل «مدام قز» ، التى تعيش فى وهم وجود الزوج ، وتحرق إلى الأجزاء السنوية لتذهب معه إلى إيطاليا ، بينما هجرها الزوج ، وخرج ذات صباح منذ ستة أعوام ليشتري خبز الإفطار ، ومن ساعتها لم يعد . وكضرب من التعويض الجنسى تتهم «مدام قز» الممرض «طاهر عبد الله» بمحاولة اغتصابها ، ثم تحاول هى اغتصابه حين تنهار سدود الأوهام ، فى مشهد لا اعتقد أن المسرح العربى قد شهد مثيله فى صراحته ، وعفافه الفنى ، وجمالياته التشكيلية .

وهكذا ، يضع مشروع البحث عن الحقيقة فى مناهات الإحباطات الشخصية ، والصراعات الجنسية / المصيرية / السياسية ، التى تشكل سياق الجنون . وبدلاً من أن تفضى الأحداث المسرحية إلى انبلاج حقيقة الأمور وإلى حل اللغز الرئيسى ، نجدها تفودنا إلى مناهات لغز آخر ، هو : من حاول أن يقتل «شامة» باعطائها جرعة مضاعفة من «الغاليوم» ؟

وتنتهى الحكبة باقصاء الطيب «غازى» عن مهمته ، لتعويقه سير العدالة ، وبرحيله عن المستشفى ، وفى إثره الملائكة «زهرة» والمهم بها - «على» ، وبرحيل «شامة» إلى ساحة القضاء ، ورفضها الاعتراف بابتنها ، وبيجنون «محبوب» ، الذى توحد خيالاً مع شخصية الزوج المقتول ، وبجريمة قتل جديدة ، إذ تظهر «رحمة» - ابنة «شامة» - وفى يدها سكين مخضب بالدماء ؟

حين قرأت ملخص هذه الحكبة، أصابنى هبوط فى القلب، وتلججت أطرافى . نسيت ساعتها ما فعله شكسبير بحبكات فجة مماثلة، واستعضت إله فى أمسية ضائعة . لم أحسب ساعتها حساب العصا السحرية لفاضل جعابى .

فما أن بدأ العرض، حتى نسينا الحكبة الملتوية المعقدة، الميلودرامية، وغرقنا فى بحور الشعر المسرحى ، وفى عالم سيريالى ينذر بنهاية العالم ويوم القيامة . حاصرتنا صور الجنون دون رحمة ، وتوالت دون هوادة لتتزعقشور الزيف السمكة، فإذا بنا تتأرجح مع الممثلين على حافة الهذيان، وتسمر فى مقاعدنا وكأنا قيدنا مع الملك لير فى عجلة النار أو دائرة الجحيم . توارت القصة فى جحيم الفعل المسرحى الملتاث، وتحول التحقيق فى لغز الجريمة، إلى تحقيق فى لغز الواقع العربى ، بل لغز الحياة .

كان المسرح عارياً تماماً، رمادياً ، نزعته أستاره، فبات فضاء خالياً مخيفاً، تشكله الإضاءة سريالياً ، فترسم على أرضه ظلال نوافذ عالية لا نراها ، تشرق من خلالها الشمس وتخفى ، كما ترسم على جداره الأسمتى العارى فى الخلفية سلالم وجبالاً، ومنافذ هروب وهمية خيالية، فكان الشخصيات تحيا فى قاع جب سحيق، أو سفينة غارقة .

وفى هذا القاع الغارق فى الرمادية ، المتخبط فى الظلال ، السابح فى ألوان الغروب والشفق ، بدا البشر صغاراً ضائعين تائهين ، يتخبطون

بحثاً عن مهرب ، ويندفعون بين الحين والآخر فى لومة محمولة إلى عمق المسرح، فيرتطمون بجداره العارى الأصم . على هذا الجدار، يتعلق هاتف يصلهم بالعالم الخارجى ، ولا يحمل لهم عزاءً ، بل لا يث سوى الحزن والقهر والاحباط . وإلى جوار الهاتف، ساعة حائط توقفت ، ففى الجحيم لا تعرف الأرواح الضائعة معنى الزمن .

ولأن عالم المسرحية هو جحيم دائى ، استخدم فاضل جماعى ستارة الحريق الحديدية فى بداية العرض ونهايته، كمجاز مسرحى بارع ، يجسد معنى الحريق . وخلفها، فى الفضاء المسرحى الخاوى ، البارد الملتهب ، الذى يموج بالأشباح والظلال ، ويروغنا بمنافذ هروبه الوهمية ، وضع فاضل جماعى على الجانبين أستاراً ييضأ شفافة، تتحرك على خيوط لا مرئية تمتد عبر المسرح ، ووظفها مع الحركة فى كناية بليغة عن تسيد الوهم أحياناً واندحاره أحياناً . وفى منتصف المسرح، وضع آلة لبيع القهوة والمشروبات وحولها من خلال الحركة، إلى علامة تشى بمعانى الأرق وآلية الحياة وعزلة الإنسان . وفى مقابلها ، تصدرت مقدمة المسرح، وعلى الجانب الأيمن، مائدة طعام ذات مفرش أبيض ناصع ، يتحول فى مشهد آخر إلى مفرش أحمر مخملى داكن فى لون النيذ . ووظف المخرج الدلالات المعتادة لمائدة الطعام الجماعية من تواصل وتراحم ومشاركة واحتفال، بصورة ساخرة تعكس المعانى ، فإذا بالمائدة تتحول فى مشهد «فطور الصباح» إلى ساحة اتهامات وتعربات

وتجريح، وإلى مذبح أو مجزر دموى ، ثم تتحول فى مشهد آخر، حين يعلوها المفروش الأحمر، إلى مائدة لتشريح نفس «شامة» وماضيها ، ثم تتحول مرة أخرى فى مشهد نال إلى «بيست» تمارس فوقه «مدام قز» لعبة الغواية، وتتمرى من ملابسها فى «استريتز» محموم .

وربما كان العنصر الرئيسى والحاسم، الذى توفر فى كوميديا، وغاب عن بيت العوانس، هو ما أسماه على سالم مرة بنبل التمثيل، وكان يقصد بالعبارة فى تصورى، تلك الطاقة الروحية المتوهجة، التى تذيب الممثل فى عالم المسرحية، فتبخر ذاتيته وأنانيته وجسديته الخاصة ، وتتيح له أن يعيد خلق نفسه فى وحدة جمالية تشكيلية، فتكاد أن تنسى تماماً أن له وجوداً آخر .

ورغم الخصوصية الحركية والصوتية التى ميزت كل ممثل على حدة فى هذا العرض ، وحولته إلى سلسلة من اللوحات التشكيلية المدروسة التى تتوالى، وتشبه فى تأثيرها الصدمات الكهربائية ، فقد حرص جعايبى على الابتعاد عن التمثيل والكاريكاتير، رغم مسحة التشوه والمسخ والتوتر العضلى، التى طبعت معزوفة التمثيل عامة، وتمكن من ضبط إيقاع التراسل والتقاطع والتنافر بين ممثليه فى كل لحظة، بحساسية باهرة، فانتزع الضحك من أعماق مرارة اليأس والهيذيان المحموم .

لهذا، حين نتحدث عن التمثيل فى كوميديا ، فإننا نتحدث عن فريق يتساوى فى الإنجاز الإبداعى، والكفاءة الواعية، مهما تفاوتت الأدوار فى أهميتها - فريق لا يطرح ممثلوه أنفسهم على خشبة المسرح



كأجساد متشعبة ، أو كتل مادية صماء، تلتطخها الأصباغ، وتشل حركتها وأحاسيسها الملابس المعقدة، أو الكعوب الرقيقة العالية ، بل كشحنات كهربية لا يستطيع الرصد والتحليل وحدهما أن يكتنها سرها .

إن أى تشكيل مسرحى لا يمكن أن ينهض إلا على أكتاف الممثل . ولقد نهض ممثلو فاضل جعابى برؤيته، وحققوها بما يشبه العشق الصوفى، فتجلت باهرة فى أثرها الجمالى والشعورى، واستحقت بجدارة جائزة أفضل عرض وأفضل مخرج .

### **بوابة الجحيم :جنون ماكبث - فلسطين**

وما أن قررنا من جحيم دانتى، وكوميليا الجعابى الوجودية، حتى وجدنا أنفسنا مرة أخرى أمام بوابة الجحيم، التى أقضت بنا إلى عالم ماكبث الدموى، وجنونه الوحشى، فى إعداد لمسرحية شكسبير الشهيرة، قام به جواد الأسدى، وقدمه المسرح الوطنى الفلسطينى .

ذكرنى الإعداد كثيراً بمعالجة توم ستوبارد لمسرحية هاملت، فى مسرحيته موت روزنكرانتس وجيلدنشتيرن، التى طرح فيها نص شكسبير من منظور شخصيتين هامشتيين، باعتبارها لعبة سياسية معقدة غامضة، لا يلبث أن يذهب ضحيتها . لقد سار جواد على نفس النهج، فافتتح مسرحيته بالبواب، الذى يصف نفسه فى نص شكسبير بأنه «حارس بوابة الجحيم» ، وجعل منظوره على الأحداث هو منظور العرض، الذى يكمله منظور خادمين هامشين .

ومن هذا المنظور، يتبدى ماكبث وحشاً كاسراً يلتهمه جنون السلطة، فيحلم بغزو وتدمير المدينة الغاضلة . وغنى عن القول إنها رمز شفاف لبغداد . أما زوجته، فلا تقل عنه وحشية ونهماً للجنس والسلطة .

ورغم براعة جواد الممهودة فى التشكيل المسرحى الموحى المقتصد، وحذمه الثاقب فى اختيار ممثليه، وقدرته الفائقة على تدريبهم، ونحت أدائهم فى أدق تفصيلاته، واستخراج أفضل ما فيهم ، فقد جاء هذا العرض مشوشاً ، مخيباً للآمال، ربما بسبب تهافته على الاسقاط السياسى المباشر . ولعل ابلغ دليل على هذا التشوش والتهافت أن العرض الأول للمرحية فى الساعة السادسة، أشار بوضوح إلى توحد ماكبث وصدام حسين وأمريكا، مما أغضب الوفد العراقى ، فما كان من المخرج إلا أن بدل البداية بالنهاية فى العرض التالى فى الثامنة من نفس المساء، وسمعنا بعدها أن الوفد العراقى قد رضى، وطابت نفوسهم جميعاً ! وللأسف، لم أشاهد العرض الثانى ، ولا أدرى حتى الآن كيف يمكن لهذا الإبدال أن يغير من رؤية العرض ، بل ولا أصدق أن مخرجاً مبدعاً دقيقاً مثل جواد يمكن أن يقدم على فعل كهذا !

### **عرس الذيب: الجزائر**

كان الجنون قد صحبنا من القاهرة إلى تونس، محبلاً فى عرض ياريت، الذى تدور أحداثه فى مصحة نفسية، ويستند إلى مفارقة حكمة

الجنون . وحين ذهبت إلى العرض الجزائري عرس الذيب، وجدت صورة مستشفى المجانين تتجدد للمرة الثالثة على خشبة المسرح ، وجدت بطلاً نقياً ثائراً، مثل بطة ياريت، يصمه مجتمعه المختل الفاسد بالجنون ليتخلص منه .

ويعتمد العرض على تداخل وتواتر المتاليات الفيلمية مع التمثيل الحي على خشبة المسرح، بمصاحبة موسيقى جزائرية محلية . وتستفيد المسرحية أيضاً من صبغة المسرحية داخل المسرحية، التي تفضى إلى تكشف وتحول، عن طريق الاسترجاع . فالبطل المجنون، وهو مجاهد سابق في جيش التحرير، يرغم مدير المستشفى والطبيب النفسى على تمثيل قصته تحت التهديد ، فيضطر كل منهما أن يقوم بعدة أدوار، مما يمثل تحدياً للممثلين ويرز براعتهم . ومن خلال التمثيل والسرد الفيلمي، تتكشف لنا أبعاد مأساة المجاهد ، الذى عاد بعد النصر ليجد نفسه مطروداً من أرضه ، دون هوية (فقد كان مفقوداً ظنوه ميتاً) ، تحاصره الخيانة أينما ذهب ، ويتتهى به الحال إلى التسكع والتسول .، والانخراط فى عصابة تهريب .

وهكذا..، يصبح البطل مجرماً . وحين يثور ويحاول الهرب ، يلقى به فى مستشفى الأمراض العقلية سنوات طويلة ، حتى يختل عقله حقاً بعض الشيء.

ولقد نجح المخرج عمار محسن فى تطوير النص الالمانى الذى اقتبسه، وهو الصحوح الطائرة ، للكاتب المسرحى كارل ويلتنجر ، قبله

عربياً جزائرياً صرفاً . كما وفق في توزيع أحداث المسرحية بين السينما والتمثيل الحي بطفنة ، فاستغل السينما في المناطق السردية، التي تربط المواقف الحيوية التي قدمت بالتمثيل الحي ، ووظف اللقطات السينمائية أيضاً مع الموسيقى في التعليق الموجه على الأحداث، وتعميق الشحنة الشعورية . وربما كانت أكثر المناطق الفيلمية مرارة وجراءة وألماً، تلك المتتالية من اللقطات، التي نرى فيها المجاهد يفترش سلاسل حديقة عامة، ثم تدور الكاميرا سريعاً لتستعرض بعض رواد الحديقة البائسين، ما بين مخدر ومقامر وضائع ، ثم تعود إلى المجاهد، وترتفع فوق رأسه لتكشف في لقطة مقربة ساحرة، لافتة كبيرة تحمل اسم الحديقة، وهو «حديقة الاستقلال» ! ومن اللقطات الموجهة أيضاً في العرض، لقطة مقربة ليد المجاهد وهي ترتجف في تردد وخزي، بعدها في ذل السؤال . وتأكيذاً لفكرة الجنون والخلل، حول المخرج خشبة المسرح إلى تشكيل هندسي، يتميز بالميل والاتحاد الملحوظ في أرضه وحوائطه، مما جعل فكرة الأعوجاج تلح على العين طوال العرض ، ويطن هذا التشكيل أفقياً ورأسياً بلون أصفر كتيب ، قسمه بخطوط سوداء إلى مستطيلات خانقة .

وحين سألت عن معنى العنوان الذي حيرني كثيراً اكتشفت أنه هو أيضاً يحمل دلالة الخلل . فالذئب، وفقاً للفلكلور الجزائري، لا يتزوج أبداً إلا حين يجتمع المطر والشمس في لحظة واحدة، أي في منطقة الخلط والتناقض .

وتكتسب قصة الجاهد عصبيها الدرامي من اصطدامه وصراعه المتوالى مع السلطة ، الذى يستحضر تمثيلاً من الماضى ، من ناحية ، ومن الصراع فى نفس الطبيب المعالج بين قبوله الخانع للواقع المتردى فى البداية ، واشراقات الوعى فى نفسه من خلال معاشته تمثيلاً لقصة المجاهد ، من الناحية الأخرى . لا عجب إذن أن تنتهى المسرحية بهروب الطبيب مع المجاهد من مستشفى المجانين .

وقد تميز عنصر التمثيل هنا أيضاً ، فاستطاع الممثلون الانتقال بين الأدوار والشخصيات المتنوعة يسر وبراعة ، ولم يسعوا إلى الاندماج والتقمص التام ، بل حافظوا على روح التمثيل داخل التمثيل ودرجة من الأداء الهزلى المنضبط ، وقد خلا العرض من النساء تماماً ، باستثناء المتتالية الفيلمية التى تتقاطع مع المشهد الدائر فى وكر العصابة ، ونرى فيها المجاهد مع زوجته فى الفناء الخارجى ثم داخل حجرتهما . ولا أدري لماذا أحزننى هذا الغياب للحضور الحى للمرأة . ربما لأننى تذكرت ما قالته لى الممثلة الجزائرية القديرة سونيا ، عن حملة التحريم والتجريم الضارية على فن التمثيل فى الجزائر ، خاصة فى حالة المرأة ، هو فى يقينى ضرب من ضروب الجنون .

### **النمرود فى هوليوود : المغرب**

وسرعان ما تأكد يقينى بأن الجنون الخالى من الحكمة قد امتد من عوالم المسرح الوهمية ، وانطلق بسعاره المحموم إلى الشارع ، ليتحول من

مجاو فنى إلى واقع مرعب مختل ، وذلك حين رأيت ثريا جبران فى العرض المغربى ، النمرود فى هوليوود . بعد متتالية سريعة من مشاهد التكر التى استخدم فيها عبد اللطيف خمولى الشعر المستعار بفزارة ملحوظة ، رأيت ثريا تخلع المنديل عن رأسها ، وتشير إلى شعرها القصير قصراً بالغاً ، فتشير عاصفة من التصفيق . وعلمت من جارتى ، أنها قبل حضورها بفترة قصيرة تعرضت لاعتداء همجى على أيدى مجموعة من المتطرفين ، رجموا بها فى سيارة ، وقصوا شعرها ، بل وحلقوه فى أماكن من رأسها ، لإجبارها على اعتزال التمثيل .

كانت تلك الدراما المجنونة الحقيقية ، أشد وقعاً وتأثيراً على نفسى من الدراما الدائرة على خشبة المسرح ، والتى اعتمدت فى بنيتها على نوع من أنواع الجنون ، وهو انقسام الشخصية .

يتحرك نص عبد الكريم برشيد بين عالمين : عالم حى ، هو عالم الواقع العربى المؤلم ، المتمثل فى عمارة قديمة ، هجرها معظم سكانها ، واغتربوا خياراً ، واختفى آخرون منهم قسراً ، فى غياهب السجون ، ثم عالم داخلى ، تسحب إليه بوابة العمارة وحارسها ليلاً ، لترتحل مع زوجها فى الخيال إلى هوليوود ، وتتقمص شخصية مارلين مونرو ، وتستمتع بالأوهام البطولية المُنْغِية التى روجتها الثقافة الأمريكية . وفى كل من العالمين ، تتبلور فكرة الاغتراب كقدر الإنسان العربى المعاصر ، سواء بقى أم رحل ، كما تتبلور فكرة الانقسام الحضارى الحاد ، الذى نحياه اليوم ، وفكرة الحقيقة كأسطورة ، تروجها أجهزة الإعلام المهيمنة .

ورغم الإمكانيات المسرحية الثرية، التي تحملها فكرة العرض، لم ينجح التنفيذ في تحقيقها، أو إبراز عنصر المفارقة فيها، فانقسم العرض إلى شطرين منفصلين يصعب وصلهما إلى وسيلة واضحة لاستعراض قدرات ثريا جبران التمثيلية . وازدحم المسرح في جزئى العرض بالديكور والمهمات المسرحية، مما أرهق العين ، وشدها عن متابعة الممثلين .

### قصة حب عصرية :

وكانت فاتحة اللقاء مع الجنون، قصة حب عصرية عراقية، تجسد الجنون فيها لا فى الشخصيات ، بل فى معالم المكان، وفى اللحظة التاريخية الراهنة . تذر الفضاء المسرحى فى عرى رمادى وظلال سوداء، وتكدست فيه أثاثات بيت بعد غارة جوية ، وترددت فى أرجائه المخنوقة أصداء ألم وضياح ملتانة . أشلاء سرير ومكتب، وملاءات تغطى بقايا شواهد حياة مستقرة أمسلة حافلة ، وكرسى هزاز ينتظر أمأً وطفلاً ، وصندوق دمي يفرغ من محتواه فى قلائف تستر فى فوضى الفضاء المختل المكس . وبين الحطام ، رجل وامرأة يتأرجحان على حافة اليأس والجنون. والصراع : خيار بين الرحيل والاغتراب فى اللاوطن ، وبقاء واغتراب فى الوطن ، وقصة حب تتفجر فى شظايا اللوم والعتاب والغضب، والإهانة والندم والشوق العارم ، والفراق يتهدى قدراً لا هروب منه .

لم يأت لنا فلاح شاكر وهانى هانى بشعارات ومقولات جاهزة ، بل  
أبنا بالآلم والمعاناة ، بتجسيد مروع لمأساة انهيار حلم ، وبصحوة مفادها  
الجنون ، ومقاومة لليأس تذكرنا بصخرة سيزيف .

لقد استغل الكثيرون فى هذا المهرجان مأساة حرب الخليج ومهزلة  
محادثات السلام ، ونسجوا حولهما العروض رافعين رايات بطولية سهلة  
وجاء العرض العراقى أشبه بلطمة على وجه المزايدى والمستسهلين،  
يذكرهم بواقع الخلل، الذى انتقل من ساحات المزايدات السياسية إلى  
خصوصية حجرة النوم، وقديسية صندوق الخطابات، وحجرة المكتب،  
ومهد الرضيع، وصندوق لعبه . وقد جسد العرض الغزو المادى  
والمعنوى كأبلغ ما يكون . فبين الحين والآخر، تهبط جماعة غربية  
ببطارياتها اللامعة لتنتشر بين الحطام، تفتش وتنقب وتنتشر الأوراق  
الغالية، فتبعثر أحلام السنين ، فهم عمال المزداد، والمفتشون الدوليون،  
والرقباء الأمريكيون، والعزال والحساد ، فى آن واحد . وتلتاث المرأة،  
وتعلن بقاءها، وتدين صاحبها، وتنطلق فى أرجاء المكان صاخبة، معلنة  
عزمها على البقاء وسط الحطام والبقايا المهشمة ، تسلى بدمية تهددها  
على مقعدها الهزاز . وربما كان هذا هو كل العزاء الممكن، فى زمن عز  
فيه الحلم وانعدم الرجاء .

كانت سهر أباد فى هذا العرض، أشبه بطلقة من مسدس عازل  
للصوت ، تنفجر فى هدوء قاتل دون ضجعة، فتكاد تلمح شظايا الانفجار



فى صمت مروع تصيب هدفها بالحركة البطيئة . بدا لى وكأن جسدها النحيل يتضائل لحظة بعد لحظة . وكأن صوتها يشتمل لحظة بعد لحظة ، ويتوهج ثم يخبو ، واتسعت عيناها حتى التهمت أكثر من نصف وجهها ، أو هكذا بدا لى . ولهذا ، لم نختلف . حصلت سهير أباد على جائزة أحسن ممثلة ، وحصل كل من فلاح شاكر وهانى هانى على جائزة أفضل نص مسرحى .

### نهاية المطاف :

ثم غابت دوامة الجنون . وبين الصديق المسرحى والكذب ، بين الاستغلال السهل والمحاولة والمثابرة ، بين الإبداع الحق ونصف الإبداع وغيبته ، جاءت باقى العروض العربية . لن أتحدث عن روزانا وبناتها الأردنى ، الذى حاول أن يخدعنا بتهميماته الأسطورية وشكلانيته العقيمة ، وشعاراته الفجة ، ناهيك عن ريفه التاريخى ، وتطاوله الوقع ، ودموعه التماسيحية ، التى فرقتها عيون يظللها كحل كثيف ، وظلال ذهبية براقه وكأن بنات فلسطين قد تزين للذهاب إلى (ديفيليه) أو عرض للأرياء . لن أتكلم عن عشق زائد ، الذى نسخ ديكور وميزانسين عرض ويتشارد الثالث ، الذى قلصته فى فرنسا بأسلوب الكابوكى ، أريان متوشكين . لكننى سوف أذكر عرض سنلباد اللبى ، الذى يمثل أولى خطوات المسرح اللبى إلى النور ، رغم فداحة أخطائه ، وزخمته الحركية

والمصوتية، وسأذكر عرض ولد حاق السودانى ، المعد عن قصة قصيرة .  
للطبيب الصالح ، وضل طريقه إلى المهرجان ، فمكانه الطبيعي سهرة  
ريفية . وسأذكر أيضاً عرض السنغال، الملك الرائى ، الذى تميز  
بتشكيله البصرى الجميل، فحصل على جائزة السينوغرافيا ، وعرض  
ساحل العاج، رجل وجهه الموت ، الذى تميز بنصه الأدبى الرفيع،  
وذكرنا فى البداية بالدرامات العائلية المركبة لتتيسر وليامز، قبل أن يقفز  
فجأة إلى المستوى التعبيرى الفانتازى، فيغرق فى متاح الفارس ويفرقنا  
معه ، ثم عرض الكاميرون، وأخذك الثدى ، الذى استخدم منهج مسرح  
العجث فى تجسيد الاستعارات اللغوية فى حقائق مادية بصرية، فطرح  
فكرة استغلال الرجل للمرأة ، والمستعمر لأفريقيا السوداء فى صورة امرأة  
متضخمة الثديين لدرجة لا معقولة، يقوم زوجها بتقييدها وحلبها كما لو  
كانت بقرة تماماً .

ويبقى الحديث عن عروض أخرى رائعة . . عن سونيا الجزائرية  
وعزفها المنفرد فى فاطمة ، عن عرض الكاتاكالى الهندى، الذى قادنى  
إلى يتاييع السحر فى المسرح، وإلى نهج جديد فى التمثيل والأداء  
يختلف عن كل ما عهده من قبل ، وعن عرض اللعبة لفرقة ماسكا  
الرومانية، التى أحببناها واحتفلنا بها فى مهرجان القاهرة التجريبي،  
وأرسلوا معى السلام لأهل القاهرة ، دافئ القلب ومتوهجى الوجدان،  
كما وصفونا .

ويبقى الحديث عن قنان بولندي، حمل معه إلى المهرجان تسجيلات على الفيديو لأعمال لكل من جروتوفسكى وشاينا وكانتور، قضيت معها وقتاً لا ينسى . وتبقى الندوات والأوراق، التى سترجم وتنشر تباعاً فى مجلة المسرح . ويبقى الجنون أيضاً ، وليتنا نعرف حكمته يوماً .

### على هامش أيام قرطاج :

بدأ الانقسام العربى بعد حرب الخليج واضحاً فى المهرجان، فقد غابت السعودية ودول الخليج عن ساحة العروض العربية ، وانعكس هذا الواقع المؤلم بدرجة ما على استقبال الوفد والفن المصرى .

● لقي كل من عمرو دواره وحسن الجريتلى عناء شديداً فى الحصول على التجهيزات المطلوبة لعرضى أنشودة الدم ودابير داير ، ووضع عرض ياريت على مسرح تقليدى كبير، بينما يتطلب وفق تصميمه قاعة صغيرة ، ووضع عرض ثمن الغربة فى قاعة بعيدة فى أطراف تونس، يتعذر الوصول إليها، خاصة وأن إدارة المهرجان لم توفر وسائل انتقال للوفود .

● لقي الفوج المصرى الثانى عند الوصول معاملة غير كريمة من إدارة المهرجان ، فقد انتظروا فى بهو الفندق ثلاث ساعات، وأرادوا وضع كل ثلاثة منهم فى غرفة ا ثم سمعوا مدير المهرجان يشكو من كثرة عددهم ا كانوا عشرة ، بينما وصل عدد الوفد اللبى إلى خمسين عضواً !

● ضجت جميع الوفود من سوء إدارة المهرجان ، فقد كان التنظيم مرتبكاً مرتجلاً ، ولم توفر الإدارة للضيوف أبسط الخدمات الأساسية من طعام ومواصلات ومادة إعلامية بصورة كريمة منتظمة . شهد أعضاء فرقة لاماسكا الرومانية بتفوق مهرجان القاهرة التجريبي تفوقاً ساحقاً من حيث الإدارة والتنظيم ، وأشادوا بكرم ضيافته ، ودانة رقة إداريته ، ودفعه وحيوية الجمهور المصري . شهدت أيضاً بتفوق تنظيم مهرجان القاهرة الإيطالية فيلينا بابا - عضو لجنة التحكيم - وكانت قد حضرت الدورة الأولى لمهرجان القاهرة .

● وضعت إدارة المهرجان سعد أردش، وهو أحد المشوجين في المهرجان، في غرفة صغيرة ليس بها ثلاجة أو مكان لاستقبال الزوار، بينما منحت ممثلة أردنية لم أسمع بها من قبل جناحاً كاملاً ومهما كانت القيمة الفنية لهذه الممثلة ، فلا أظن أن هامتها تضاهي هامة سعد أردش الذي لقن فنون الأداء والإخراج لأجيال من فناني الأمة العربية، والذي توجه المهرجان اعترافاً بفضله، ومنحته مصر جائزتها التقديرية .

● تجاهلت الندوات الصباحية سعد أردش أيضاً، رغم انتظامه في الحضور، فلم تهجد إليه بإدارة إحدى الندوات كلفتة كريمة .

● بعد أن قدمت فرقة الورشة عروضها التي حازت إعجاب الجميع، كان عليها أن ترحل، فقد اقتصرت الاستضافة على أيام العرض فقط

. وكان هذا الحال أيضاً مع فريق عرض ياريت . لم تعرض إدارة المهرجان استضافتهم الأيام القليلة الباقية فبقى بعضهم على حسابه الخاص . تذكرت في مرارة أن مهرجان القاهرة استضاف فريق عرض كوميديا الكبير على الرحب والسعة على مدى عشرة أيام ، أى طوال أيام المهرجان ، وذلك رغم رفضهم تقديم العرض على المسرح القومي ، واصرارهم على الأوبرا رغم استحالة ذلك فنياً .

● فى قسم العروض الأجنبية الموازية، وجدت عدداً كبيراً من العروض التى استضافها مهرجان القاهرة من قبل، مثل يوما الأسبانى المغربى، عروسية بنت عبد الله وجورجيت البلجيكي التونسى ، طعم الملح من ييرو ، المهرجون والعصور الوسطى لفرقة لاماسكا الرومانية ، المرأة ووحيد القرن من المكسيك ، جلسته سرية من ألمانيا، كما جاءت فرقة الحكواتى لروجيه عساف من لبنان بعرض الجرس ، وفرقة النور اللبنانية بعرض القمر ييضوى على الناس ، وكلاهما عرض فى مهرجان القاهرة الأخير . وكنت أتمنى أن يستفيد مهرجان قرطاج من أخطائنا، فلا يستضيف بعض هذه العروض الضعيفة التى ندمنا نحن على استضافتها ، وأنا أستنى بالطبع جلسة سرية والعروض الرومانية .

● بدا سلوك الوفد العراقى غريباً ومحزناً . فبعد القبلات والأحضان مع الأشقاء الأعزاء ، وبعد أن وقع الفنانون المصريون على مناقشة برفع

الحصار عن العراق ، وتسلم بعضهم مذهباً مذهباً لدعوات لحضور مهرجان مسرحى فى بغداد فى شهر فبراير (رغم شح الموارد وتندرة الغذاء ولبن الأطفال) - بعد كل هذا ، تعتمد الوفد العراقى مغادرة المسرح أثناء عرض أنشودة الدم ، محدثين جلبة عالية ، دون احترام للممثلين الواقفين على خشبة المسرح .

● وكان سلوك الوفد المصرى أكثر تحضراً ودمائة واحتراماً للفن ومشاعر الفنانين ، فصبروا على سذاجة وقجاجة الرؤية السياسية فى عرض عشق زاد ، الذى أعطى نفسه حرية ممارسة التمرد والاحتجاج ، لا فى بيته ، ويعلم الله ما به من قهر ، بل فى بيت جارتها مصر ! وصبر الوفد المصرى أيضاً على الزيف والتدليس التاريخى ، وإنكار عطاء المصريين للقضية الفلسطينية ، ووصم الفن المصرى بالكذب والنفاق ، فلم يغادر أحد منا مقعده ، فنحن من أنصار الحوار الهادئ ، ولنا من أنصار الحركات الصبيانية والمزايدات الكلامية ، كما أننا نحترم حرية الفنان فى التعبير أكثر مما يحترمها الإخوة الأشقاء .

● كانت محادثات السلام فى مدريد ، التى تزامنت مع أيام المهرجان ، أبلغ تعليق على سذاجة بعض الرؤى السياسية التى طرحتها بعض عروض المهرجان ، وعلى المواقف المتشعبة لبعض المثقفين العرب . شكلت أخبار الدراما الدائرة فى مدريد تعليقاً

بريختيا ساخرأ لاذعأ، وضع الأمور في نصابها التاريخي المأساوي المؤلم ، وعرى أسبابها في صراحة قاتلة ، وسرق الأضواء من عروض المهرجان بجديته وصدقه .

● حين قلد وزير الثقافة التونسي الفنانة القديرة سهير المرشدي وسام التميز من الدرجة الثانية ، بكت تأثراً وهمست ، لم أئل هذا الشرف في بلدي . وفي غمرة انفعالها ، لم تتبه سهير إلى الظلم الفادح الواقع عليها ، فقد قلد وزير الثقافة التونسي نفس الوسام لممثلة أردنية لم أسمع بها من قبل . وتمثل أساساً للتلفزيون كما قيل لي، ولا تعلى خشبة المسرح إلا لحاما ! لقد غاب المنطق الفني عن التوسيم، وتسيدته الاعتبارات والموازنات السياسية في تصوري .

● تقدم الكاتب المسرحي يسرى الجندى بتوصية هامة في الجلسة الافتتاحية للندوات ، فحواها ضرورة التأمل الصادق في أهداف المهرجانات المسرحية العربية ، حتى لا تتحول إلى مظاهرات سياسية وإعلامية ، تضر الفن المسرحي أكثر مما تخدمه . تذكرت البولندي كريستوف دومجالك ، الذي دعى للمشاركة في الندوات ، فأتى حاملاً معه كنزاً من العروض المسرحية المسجلة على شرائط الفيديو لجروتوفسكي ، وشاينا ، وكانتور ، وهي تسجيلات نادرة ، ليفاجأ بالتجاهل التام وعدم الاهتمام، وانتهى به الأمر إلى الاكتفاء

بعرض تسجيلاته مع ترجمة فورية أمام نفر قليل ، تكون من الدكتور محمد المديوني التوتسي ، وفاطمة بن ريدان الممثلة التونسية ، ومخرج ليبي ، ومن مصر ، سمير عوض ، وعبد الرزاق حسين ، والعبدة لله .

كان الناقد والأستاذ الجامعي محمد المديوني ، وسكرتيرة المهرجان الأستاذة حسينة ، والناقلة والأستاذة الجامعية خيرة الشيباني ، المسئولة عن الندوات ، واحات راحة وود وكرم وألفة وجدية في هذا المهرجان . ولولا حضور هؤلاء ، وبعض الأصدقاء الأعزاء ، مثل محمد العوني ، ومحمد مؤمن ، لخربنا من المهرجان دون ذكريات عذبة وحميمة .



## أيام عمان المسرحية

اولاً: دلالة هذا المهرجان وأهميته :

حين تتحول الكلمات إلى بالونات وفقاعات ، لا يصبح أمام الإنسان من وسيلة لتحقيق وجوده الصادق سوى عبر الفعل الحر المستول ، وهو الفعل الذي يتجسد في أبهى حالاته على تلك المساحة الخالية - ساحة الأداء أو خشبة المسرح . والفعل المسرحي ، شرطه الأول المساحة الخالية، وحرية اللعب ، وشجاعة مساءلة كل التيارات الفكرية ، والمؤسسات المادية والمعنوية .

من هنا جاء حرصى على حضور مهرجان أيام عمان المسرحية الثانى الذى أمتد من ٢٧ مارس حتى ١٠ أبريل، والذى تنظمه فرقة حرة، هي فرقة مسرح الفوانيس . فهو مهرجان أهلى لا حكومى - وإن أعانته أمانة عمان الكبرى مالياً - ووفرت له المركز الثقافى الملكى مقراً للندوات والعروض ، ورغم أن وزارة الثقافة الأردنية تفرض عليه مظلته اسمياً - لكن استقلال فرقة الفوانيس بالدعوة والتنظيم والإدارة والأمور المالية للمهرجان يظل أمراً واقعاً إلى حد كبير، ولعله بهذا المعنى، المهرجان المسرحى الأهلى الوحيد فى العالم العربى ، بعد تعثر مهرجان الفرق الحرة فى مصر بعد أربع دورات .

إن الطابع الأهلى العام لمهرجان أيام عمان يمثل أهميته الكبرى ، فهو يعد بىداية حوار ديمقراطى حقيقى بين الأنظمة والأفراد ، وبين

الفنانين والمؤسسات الرسمية ، ومن المفروض أن يكون بداية حوار حقيقى أيضاً بين أجيال نساء ورجال المسرح العربى ، وبؤرة تتجمع فيها صراعات العقول الشابة الملهمة مع الواقع العربى والعالمى ، وتنبور فيها رؤى الهوية والمستقبل ، والحساسية الفنية الجديدة .

ولقد حاول شباب المسرحيين فى مصر عقب حرب الخليج - حين ألغى المهرجان التجريبي ذاك العام (١٩٩٠) - إقامة مهرجان سنوى للفرق الحرة .

وكانت حصيلة هذا المهرجان (رغم عثراته وغيباه عن الساحة بعد أربع دورات) إضاءة الواقع المسرحى المصرى ، بكل إيجابياته وسلبياته وإشكالياته ، وكانت حصيلته أيضاً ، إدراك عميق بأن معركة المسرحيين القادمة ليست هامش الحرية المسموح به ، بل الحرية المجاهدة الكاملة المستولة ، التى تمى حقها فى الدعم وفى أموال دافعى الضرائب ، ليس من باب الصدقة أو التفضل ، بل من باب الحق المشروع : حق الفنان أن يبدع فى وطنه، وحق المواطن فى أن يصل إليه هذا الإبداع .

فبين محاولة الأنظمة تسخير الفنان كواجهة إعلامية تتاجر بها ، وبين محاولة المستثمرين فى نظم الاقتصاد الحر (١٩) تحويله إلى سلعة فى سوق العرض والطلب - بين هاتين المحاولتين ، علينا جميعاً الجهاد لحراسة طاقات الحرية والإبداع ، وعلينا أن نعى أن هذه الطاقات قد باتت فى خطر عظيم فى زمن الشدة هذا .

إننا نعاصر زلزال عنيفة تعصف بالأرض تحت أقدامنا ، وتحول  
أحلاماً قديمة عزيزة إلى شظايا مستثرة ، أو إلى سراب مراوغ ، يخيلنا  
فتبعه ، فيسلمنا إلى فراغ قحط . وأعترف إننى صحت ذات يوم ،  
فوجدتني نائمة بين السطور والكلمات ، والأمكنة والأزمنة ، أفتش في رمال  
النيران الخابية عن بقايا جذوات مشتعلة ، لأقيم في ضوئها نصاً معقولاً  
ومفهوماً للحياة . وفي جهادى اليومى ضد الإحساس بالمدم والضياع ،  
وإغواء الاستسلام ، تحول المسرح بالنسبة لى إلى سلاح لا غناء عنه فى  
مطاردة المعانى الهاربة ، ومقاومة الشفرات المتسلطة ، والتيارات التحتية  
والفوقية ، وجدران الصمت . لكن المسرح الذى أقصده وأعنيه قد بات  
عزيز المثال . إن المسرح الذى ألهم رواءه ، ويحرقنى الظما إليه ، هو  
المسرح الذى يلهبنا إلى مراجعة النفس ، وممارسة النقد الذاتى ، كأنظمة  
وأفراد ومؤسسات بشجاعة ، مهما كانت مرارتها ، هو المسرح الذى لا  
يجب عن محاورة السائد والمتجدد والموروث ، مهما كانت مخاطر  
المحاورة وعواقبها . إنه مسرح حر ، ميخامر ، ومسئول ، مسرح يجاهد  
دوماً إغراء الصيغ المريحة الخاملة المأمونة ، لي طرح علينا قراءات تجريبية  
جدلية فى معنى الحياة - قراءات تثرى الواقع دون أن تتسلط عليه ،  
قنحر بينها فى نشوة لا تسلمنا إلى سكون الموت وبقينه ، بل إلى حيرة  
الحياة . وحيرة الحياة لا تعنى التخبط البائس فى ظلام المعانى ، بل  
الإدراك العميق لشراء إمكانات الوجود وخياراته وحيوته المتجددة .

وفى يقينى أن النشاط المسرحى بهذا المفهوم، يصعب أن يتحقق فى ظل تسلط الدولة وأجهزتها على فكره وممارساته - كما يصعب أن يتحقق أيضاً إذا ترك اقتصادياً فى مهب رياح السوق . سيظل النشاط المسرحى الحقيقى الجاد، فى كل أنحاء العالم، بحاجة إلى المعونة المالية - كبرت أم صغرت - من الدولة والهيئات الأهلية والمؤسسات الدولية ، كما سيظل أيضاً فى حاجة ماسة إلى الحفاظ على حريته الفكرية والفنية . وهنا تكمن المشكلة - كما يقول هاملت ، وهى مشكلة تفاقم إلحاحها فى الوقت الراهن سياسياً وفتياً .

ولقد حاول مهرجان الفرق الحرة المصرية الأول، فى بيانهِ وتوصياتهِ، تلمس الطريق إلى إيجاد صيغة معقولة للعلاقة بين الدولة والنشاط المسرحى الحر . وفى المهرجان الثانى، قدمت وزارة الثقافة معونة مالية متواضعة للفرق المشاركة، وتم اتفاق الفرق على تكوين اتحاد يجمعهم، ويوحد حركتهم، ويسهل التعامل مع وزارة الثقافة . وكانت الخطوة التالية المزمعة هى إيجاد مقر للاتحاد . لكن ما أن جاء المهرجان الثالث، حتى كان الخلاف والشقاق قد دب بين الإخوة ، وتفرق الصف، وبالأحرسرة ، وانسحبت من الحركة العديد من الشخصيات المتميزة . وأما من بقوا، فقد تخلى معظمهم عن حريتهم ومستوليتهم طائعين، وألقوا بمعيتهم تماماً على كاهل الدكتور هدى وصنى - وقد تحملته بصبر وجلد ، واستوطنوا مركز الهناجر - أى

مؤسسة من مؤسسات الدولة ، وغدوا امتداداً لنشاطه ، رغم استمساكهم بأسمائهم . والآن ، وبعد خمسة أعوام من المهرجان الأول ، لا نجد من الفرق الحرة التي عملت تحت مظلة الهناجر سوى فرقة واحدة - هي القافلة - تحاول أن تقيم لنفسه كياناً مستقلاً بعيداً عن الهناجر ، فتقدم عروضاً خارجه أحياناً ، وتحصل على معونات من هيئات أهلية أحياناً ، وذلك رغم العلاقة الوثيقة بين الفرقة والمركز ، وبين مؤسستها عفت يحيى والدكتورة هدى وصفى .

إن الفرقة الحرة الوحيدة في مصر حتى الآن ، التي تمتلك كيان الفرقة المستقلة الأهلية ، اللا تجارية ، هي فرقة الورشة المصرية ، وهي فرقة تأسست قبل مهرجان الفرق الحرة الأول ببضع سنوات ، ومازالت مستمرة في نشاطها حتى الآن ، رغم العواصف والأنواء . لذلك ، كان من الطيبي أن يدعو مهرجان أيام عمان المسرحية الأهلى هذه الفرقة بالذات ، وكان من الطيبي ، والجميل أيضاً ، أن يسفر المهرجان عن مشروع تعاون بينها وبين فرقة الفوائس الأردنية ، المؤسسة لهذا المهرجان . ولعل هذا المشروع يسفر عن صحوة جديدة في مجال إنشاء الفرق الحرة ، ولعله يبعث مرة أخرى أملنا في إيجاد صيغة جديدة في مصر ، تكفل دعم الدولة للمسرح ، دون تسلط فكرى أو إدارى أو حكومى على نشاطه . إننى انتظر بفارغ صبر صيغة العلاقة التى سيسفر عنها مشروع تبني صندوق التنمية الثقافية لعدد من الفرق الحرة - وهي مازالت حرة اسماً

فقط ، وتساورنى المخاوف والشكوك ، وأخشى أن نكون بصدد إنشاء هيئة مسرح أخرى، والمسرح مازال بعد يروح تحت وطأة الهيئة الأولى ، فينتهى بنا الأمر إلى إضاقه عبء جديد على الحركة المسرحية ، وتكريس صيغة تسلط الدولة على نشاط المبدعين، من خلال التمويل المرتبط بهياكل بيروقراطية .

لكننى رغم مخاوى، مازلت أمل فى ظهور فرق حرة حقيقية عديدة - على نمط الورشة - وفى مثل استقلالها ، تتأخى مع فرق مثيلة فى البلاد العربية، لتبنى جسور الحوار مرة أخرى بين شباب المبدعين العرب فى مجال المسرح، وفى مجال السياسة بأوسع معانيها . إن مثل هذه الفرق الحرة المأمولة تستطيع أن تخلق مسرحاً يشتبك اشتباكاً فكرياً ووجودياً وسياسياً حميمياً مع الواقع، ومتغيراته العميقة المحلية والعالمية، مسرحاً جريئاً شجاعاً، يرى فى الحوار مع الآخر ، وفى الانفتاح على الثقافات الأخرى، طريقه إلى تعميق الإحساس بالهوية، والانتماء إلى الثقافة الأم ، مسرحاً يرفض مركزية العاصمة، ويتجول فى الأقاليم بحثاً عن جمهوره ، مسرحاً تستشرف رؤاه المستقبل، دون أن تفقد حسها التاريخى .

## ثانياً : تنظيم المهرجان وإدارته :

يقول مثل لاتينى: إن «الفن هو إخفاء الفن» . ولا أجد أفضل من هذا المثل لأصف به إدارة مهرجان أيام عمان . لقد بذلت اللجنة العليا

للمهرجان، بلجانها الخمس الفرعية، وسكرتارياتها وفريق مترجميها، جهداً هائلاً ليأتى المهرجان دقيق الانضباط فى سيره ، خالياً من المشاكل والعقبات ، مريحاً ممتعاً لضيوفه ، ونجحوا نجاحاً باهراً فى تحقيق أهدافهم، كما نجحوا أيضاً فى إخفاء جهدهم . كانت الابتسامة الدودة لا تفارق وجوههم رغم الارهاق الشديد ، واتسمت معاملتهم دائماً باللطف والرقّة والدماثة، والسرعة فى تلبية أى سؤال أو مطلب. لم يشعرونا فى أى لحظة بتوترهم أو تعبهم . أشعرونا فقط بالفرحة - فرحة اللقاء ، وفرحة تحقق الحلم بعد طول عناء.. أما عن الحفاوة، فلا أجد لوصفها أبلغ من كلمات رئيس المهرجان - الرجل الدمث، الرقيق محمد يوسف العبادى حين قال عن فريق مسرح الفوانيس، إنهم يفرشون للأحبة كوفيّاتهم وقد صدق نادر عمران- رئيس فرقة مسرح الفوانيس- حين قال، إن فرقته بفضل معونة أصدقائها ومناصريها استطاعت أن تدثر ضيوفها الأصدقاء بعباءة أردنية، محلاة بإخلاص أبناء هذا البلد .

وضعت إدارة المهرجان ثلاث حافلات فى خدمة ضيوفها، ووفرت لهم برنامج زيارات لمعالم مدينة عمان - قلعتها، ومسرحها الرومانى، ومناحفها ، ولمدينة بترا الوردية الباهرة (وهى من أجمل بقاع الأرض التى زرتها - تحفة يتحد فيها إبداع الطبيعة بإبداع الإنسان ، وأيضاً لمدينة جرش الأثرية، بمسارحها الرومانية العديدة ومعابدها ، وكذلك لمنطقة الأغوار، المحيطة بالبحر الميت . ولو اهتمت الأردن بالسياحة، لدبرت عليها دخلاً يفوق دخل البترول .

كانت الزيارات تتم في الصباح . وفي الرابعة والنصف، تبدأ الندوات ، وفي السابعة - بنفس المركز الملكي - تبدأ العروض، بواقع عرضين كل مساء . لعل برنامج العروض، كان نقطة الضعف الوحيدة في المهرجان، من ناحية التنظيم . ففي الأسبوع الأول من المهرجان، اشتمل البرنامج على أربعة عروض فقط، وزعت على مدى سبعة أيام، مما ولد إحساساً بالفراغ المسرحي في بعض الأمسيات . ثم جاء الأسبوع الثاني، حاملاً معه شعوراً بالضيق، وشيئاً من خيبة الأمل للضيوف، الذين اضطرتهم ظروفهم للرحيل قبل نهاية المهرجان ببضعة أيام ، فقد ضم الأسبوع الثاني، عشرة عروض، لم أتمكن من رؤية أكثر من أربعة منه . إن طول فترة المهرجان، قد يعد عيباً في نظر من تمنعهم مشاغلهم من التغيب أكثر من عشرة أيام - وهي مدة ليست بالقصيرة - عن أرض الوطن ، وهؤلاء عادة من الأكاديميين والنقاد والصحفيين . وقد يرى البعض عكس ذلك ، ويرد بأن طول الفترة يوفر فرصة أكبر للحوار والتآلف للحوار وللاستمتاع بمباهج الأردن ، إلى جانب المتعة المسرحية . لكن، سواء أنفقنا أو اختلفنا حول هذا الأمر، يظل تكديس عشرة عروض في الأسبوع الثاني، وعقد الندوة الفكرية الرئيسية في اليوم التاسع (من ٤ / ٤ إلى ٤ / ٦)، عيباً لا يمكن الخلاف عليه . وعندما تعددت إلى نادر عمران في هذا الشأن، اعترف بسوء توزيع العروض، لكنه أوضح لي إنه أمر خارج عن إرادته، فهو محكوم بالتواريخ التي



تختارها الفرق المشاركة الزائرة، والأردنية أيضاً . ورغم ذلك، فقد وعدنى بتلاقي هذا الخطأ فى المهرجان القادم .

### ثالثاً: ورشات العمل والندوات :

اشتمل برنامج المهرجان على ورشتى عمل : الأولى، هن عمل الممثل وفق منهج ستانيسلافسكى، بإشراف أكاديمى أوكرانى، يدعى الكسى كوجيلينى، ومشاركة الأكاديمية الأردنية نجوى قندجى ، والثانية، عن الدراما الإبداعية فى إطار الدراما التعليمية، بإشراف سحر دودين . ولا أستطيع أن أحكم على مستوى هذا الجانب من نشاط المهرجان، إذ لم أحضر أياً من الورشتين للأسف ، فواحدة عقدت يوم سفرى، والآخرى بعد سفرى بيومين . ومرة أخرى، أتمنى أن يحرص مهرجان العام القادم على عدالة توزيع أنشطته وعروضه على أيام المهرجان، وعدم تكديس معظمها فى الأيام الأخيرة ، وذلك حتى يتمكن ضيوفه من المشاركة فى معظم فعالياته .

أما برنامج الندوات، فقد اشتمل على ندوات لمناقشة العروض المسرحية والتعقيب عليها، بواقع ندوة لكل عرض مسرحى ، وذلك فى اليوم التالى للعرض الثانى ، كما اشتمل على ندوة فكرية رئيسية، حول «السينوغرافيا مفهوماً وإمكانات»، عقدت على مدى ثلاثة أيام، من ٤ إلى ٦

أبريل، وكانت ندوة طموحة فى المحاور التى طرحتها على الورق،  
وهى:

- ١ - الأثر الجمالى للسينوغرافيا عند المتلقى .
- ٢ - القراءة السيكلوجية للسينوغرافيا فى العرض المسرحى .
- ٣ - القراءة السيميولوجية لسينوغرافيا العرض المسرحى .
- ٤ - الرؤية السينوغرافية بين النص والعرض .
- ٥ - سينوغرافيا المكان المفتوح .
- ٦ - متغيرات السينوغرافيا وأثرها فى اتجاهات الإخراج المعاصرة .
- ٧ - السينوغرافيا اليوم (قراءة فى تجارب معاصرة) .

وفى تصورى أن كل محور من هذه المحاور يتطلب ندوة فكرية كاملة وحده . لذلك، لم يكف الوقت المخصص للندوة - ٦ ساعات على مدى ثلاثة أيام، بواقع ساعتين يومياً - لإشباع أى من هذه المحاور ، وبعضها لم يمس من قريب أو بعيد، خاصة وأن كل جلسة كانت تتضمن ثلاثة متحدثين، لا يجمعهم محور واحد ، وكانوا يتحدثون الواحد تلو الآخر، من مطلقات مختلفة، وفق مفهوم كل منهم لمعنى السينوغرافيا ، مما أدى إلى بلبلة المستمعين، وبدت هذه البلبلة واضحة فى أسئلتهم وتعليقاتهم . ومما زاد الطين بله، ذلك التفاوت الفادح فى

مستويات الفهم والمعرفة، والوعى المسرحى، ودرجة المرونة الفكرية بين الحاضرين من الجمهور، وهو تفاوت يضع المشارك (المتحدث) فى مأرق : فإما أن يسط ويشرح (إذا سمح له الوقت، وكان عادة لا يسمح) فيضجر المعارفين، الذين أتوا للحوار والمنقشة، وإما أن يفترض اشتراكاً فى المستوى المعرفى، فتكون النتيجة حيرة وحلق من أتوا لتلقى المعلومات البسيطة للجهاز سماعياً، كوسيلة أسرع وأسهل من عناء قراءة الكتب .

وفى تصورى أن الحل للخروج من هذا المأرق هو تقسيم البرنامج الفكرى إلى محاضرات من ناحية وندوات للحوار من ناحية أخرى . فالمحاضرة، بوسائلها التوضيحية شئ، والندوة شئ آخر ؛ ومن الظلم أن يأتى مستمع متوقفاً ندوة فيفاجأ بمحاضرة لا يحتاجها، وأن يأتى آخر متوقفاً محاضرة، فيصلم بمناظرة فكرية فوق مداركه .

وفى هذه الندوة - وكعادة الندوات دائماً - كان الحضور هزلاً . وقد اعتدت هذا فى كل المهرجانات ولم يعد يزعجنى . وكعادة الندوات أيضاً، بررت علاقات جذرية فى المفاهيم والرؤى، والمنطلقات والتوجهات، وهذا شئ طيبى، بل وإيجابى، يشرى الندوات - بشرط وجود درجة من المرونة الفكرية، والاستعداد لتعديل الموقف، واحترام مبدأ الاختلاف . لكن هنا للأسف، لا يتوفر فى معظم الندوات العربية . وفى الندوة، تلو الندوة تجدد بعض الحاضرين، وربما أغلبهم، يرفضون

مبدئياً ما لا يعلمون ، ويجفلون من الحوار ، ويستمكون بمواقفهم حتى الموت . فى حضور مثل هؤلاء، تملو الأصوات ، ويختق الحوار ، ويزهد العاقل فى تبادل الرأى .

وعلى سبيل المثال ، فى اليوم الأول من الندوة ، ولما كنت أول المتحدثين ، فقد قررت أن أمسك بتلابيب كلمة سينوغرافيا ، وأن أطرح للنقاش والجدل مفهوماً يتجاوز معناها القاموسى . ويفهم إلى جانب عناصر المعمار والديكور والإضاءة ، عنصرى الصوت والحركة، باعتبارهما عناصر فاعلة فى تشكيل الرؤية الكلية للعرض . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، طرحت للنقاش أيضاً أهمية تناول مفهوم الكلمة فى إطار عملية الإرسال والتلقى فى العرض المسرحى ، ويبت أن عملية الكتابة على المساحة الخالية - كعملية إرسال مركبة يشارك فيها كل من المؤلف (إن وجد) والمخرج والمؤدى ومصمم الديكور والإضاءة والصوتيات - تقابلها، على الطرف الآخر، وتكملها، عملية قراءة مركبة، يقوم بها المتلقى . وعلى ذلك ، عند الحديث عن السينوغرافيا، باعتبارها عملية تشكيل بصرى / صوتى لمساحة الأداء، علينا أن نأخذ فى الاعتبار مدى مساهمة خيال المتفرج فيها وقدرته على توهم وجود أشياء لا يصرها، ولكن يوحى إليه بوجودها حركياً أو رمزياً أو إيمائياً أو صوتياً . وعلينا أيضاً ألا نفعل تفاوت مستويات التلقى ، وأن درجة حساسية أجهزة الاستقبال تختلف من متفرج إلى آخر، كما تختلف الخلفيات المعرفية التى تتحكم بدرجة كبيرة فى رؤية ما يجرى وتفسيره .

كان رد الفعل - الذى جاء متأخراً، إذ أعقبني فى الحديث الكاتبة العراقية عواطف نعيم، بورقة تطبيقية عن تعامل ثلاثة مخرجين عراقيين مع خشبة المسرح، ثم أعقبها باحث من العراق ، هو كريم رشيد ، يبحث سيميولوجى عن مفهوم المكان فى العرض المسرحى المعاصر - أقول، كان رد الفعل إزاء ما طرحته للنقاش عجيباً . رفض البعض مجرد التفكير فى اعتبار الصوت عنصراً فاعلاً فى السينوغرافيا مصرين أنها مجرد كلمة بديلة للديكور ، ورفض البعض الآخر دون نقاش، فكرة مشاركة المتلقى فى تشكيل النضاء المسرحى عن طريق الخيال، الذى يستحضر صوراً قد لا تكون مرئية على خشبة المسرح . تعجبت فى نفسى وقتها، وترحمت على المتفرج فى عصر شكسبير . كان يرى العروض فى وضوح النهار، لكنه يتوهم أن الظلام قد حل، حين يرى قنديلاً مشتعلأ . تساءلت فى نفسى أيضاً، وماذا عن البحر الذى لا نراه فى مسرحية الكراسى ليونسكو لكننا نسمعه ؟ وتداعت فى ذهنى التساؤلات - تعجبت وتساءلت فى نفسى إذ لم يكن هناك متسع من الوقت للجدل، وكنت على أية حال قد زهدت فى الحديث .

فى اليوم التالى، عاد المخرج العراقى سامى عبد الحميد ليؤكد فى ورقته إن كلمة السينوغرافيا لا تعنى سوى تصميم المنظر المسرحى - أى الديكور - مستندأ فى رأيه هذا إلى أن كلمة سينوغرافيا، لا تستخدم فى بريطانيا، ولا تظهر على كتيب (بامفلت) أى عرض مسرحى بريطانى ،

بل يقال دائماً (Set - designer) ، أى مصمم الديكور . ومضى ليؤكد أن المفهوم الواسع الذى كنت قد طرحته للنقاش فى اليوم السابق، والذى يأخذ فى الاعتبار عناصر الصوت والحركة، وخيال المتفرج والمعمار، يغفل الأدوار والتخصصات فى العرض المسرحى . ولأنه مخرج ، ولأنه يعتبر السينوغرافيا مرادفاً للديكور، فقد تساءل : أين دور المخرج إذن ؟

بعد العراق، جاء دور سوريا، ممثلة فى د. حنان قصاب وذ. مارى إلياس، وهما من أنصع وجوه الثقافة المسرحية فى العالم العربى . تحدثت الدكتورة حنان أولاً، فقدمت شرحاً، حاولت أن تجعله مبسطاً قدر الإمكان لتاريخ الكلمة وتحولات مفهومها ، وركزت فيه على دور المعمار المسرحى، وموقع المتفرج من خشبة المسرح فى عملية التلقى من ناحية ، وعلى دور تشكيل ساحة الأداء، أو خشبة المسرح، فى إبراز بنية النص المسرحى من ناحية أخرى، ودعمت شرحها ببعض الشرائح الملونة .

وأعقبت الدكتورة حنان، الدكتورة مارى إلياس، فنطقت بالحكمة حين حذرت فى كلمتها القصيرة من رفض المعرفة ، والجفول من عناء توسيع المدارك ، وأكدت أهمية الاستعانة فى الدراسات الحديثة للمسرح بـ"سيكولوجية التلقى"، ومنهج "سوسيولوجيا المسرح"، إلى جانب "السيميوطيقا"، ثم أردفت ساخرة، إنها ربما كانت تتكلم كلاماً غير مفهوم، وصمتت .

لم تعد للكلام إلا للرد على تساؤل للأستاذ سامى عبد الحميد عن دور المخرج، فأكدت له إنه فى «الحفظ والصون» وإن إطار مفهوم السينوغرافيا الواسع، الذى طرح فى اليوم السابق، لا يتهدده، فالمخرج هو المسئول الأول والأخير عن العرض. وحين تسأل لماذا بات المثقفون لا يحبون فكرة «التمثّل» (بمعنى الإدماج) فى المسرح، ردت عليه بسؤال بليغ: «وهل تريدنا أن نتمثّل كل ما نراه على شاشة التلفزيون؟».

وحين هب واحد من الحاضرين ليشتكو أنه لم يخرج حتى الآن بمفهوم واضح ومحدد للسينوغرافيا، وانتقد المتحدثين لخلافهم فى الرأى، ردت عليه الدكتورة حنان قصاب، فحذرت برقتها المعهودة من رفض الجدل والاختلاف حول المفاهيم، مبينة له أن أى مصطلح ليس مفهوماً ميتاً جامداً، بل فكرة تنبثق من الممارسة، وتتطور معها، وهى بذلك قابلة للتغير والنمو، والتحول والتوسع.

فى اليوم التالى، كان ميعاد السفر، ففاتنى اليوم الأخير من الندوة الفكرية، وسافرت معى فى نفس اليوم كل من مارى وحنان.

وماذا عن ندوات العروض؟

عقدت ثلاث ندوات مدة وجودى بالمهرجان. لم أحضر الأولى، وكانت حول العرض العراقى أم الخوشى، فقد انطلقت يومها فى الساعة صباحاً إلى دمشق، لزيارة الكاتب السورى الكبير سعد الله ونوس - شفاء

الله - وكان قد أوحشنى كثيراً ، ومكثت معه ومع زوجته الرائعة فائزة ، قرب الساعتين ، ثم عدت إلى عمان في المساء ، وأنا أشعر أننى رأيت سوريا كلها ، وأروع معالم دمشق ، رغم أننى لم أبصر منها سوى الطريق من موقف الأتوبيسات (أى كراجات البرامكة) إلى مساكن برزة ، حيث يسكن سعد الله وزوجته .

قرأت عن الندوة في نشرة اليوم التالى ، وصدق توقعى . كان مستوى التناول النقدى والتحليلى ضعيفاً فى جموعه ، انطباعياً فى معظمه ، وعلت نبرة الاحتفاء بصورة عامة - والعرض يستحق هذا ، لكن جزءاً من الإحتفاء كان بالفن العراقى وقنانيه ، وتعبيراً عن تضامن الفنانين العرب جميعاً معهم فى محنتهم الراهنة . لكن جماليات العرض لم تحظ إلا بأحاديث سطحية عابرة للأسف ، وفى ظل هذا التجاهل أسوأ تفسير رسالة أم الخوشى ، وتحولت إلى قضية هل كان النفط نعمة أم وبالاً على العالم العربى ؟

كانت الندوة التالية عن عرض غزير الليل ، الذى أحبه من نجحوا فى قراءته ، وكرهه من فشلوا . ولكن فى كلتا الحالتين ، تميز المدح أو القسح بالانطباعية ، وسطحية التناول النقدى ، وبعض الجمود الفنى والفكرى . عقب يوسف العانى على العرض ، فتحدث بحب بالغ ، وشاعرية رقيقة ، عن الفرقة وقائدها . لكن يوسف العانى شاعر وكاتب



مبدع، وليس ناقلاً. لقد رأى في حسن، «شاهداً وشهيداً وضحية لحب خالد»، وفي جلييلة، «نموذجاً للوفاء»، وأثنى على الممثلين وعلى مفردات العرض، لكنه انتهى إلى أن العرض يفتقر إلى الوحدة في صياغته. ثم تعاقب المناقشون، فقالت فتاة - أظنها ممثلة - إنها أحببت العرض بشدة، لأنه عبر عن حالة الانتظار الدائم والحزن التي تحياها المرأة العربية في مجتمع يتولى فيه القول والفعل الرجال فقط، وكانت على عفويتها، ملحوظة ذكية. وفي لحظة، تدنى مستوى الحديث، ووصل إلى الحضيض، حين قال ممثل إن العرض «أصابه بالمغص»، فنصحته حسن الجريشلي بتجنب العروض الدسمة، التي قد لا تقوى عليها معدته. وعبر آخر عن غضبه لأنه كان قد قرأ مقالاً في صحيفة بيروتية، أثنى فيه الناقد ثناءً شديداً على العرض، فجاء متوقفاً معجزة ولم يجد لها، وأتهم الناقد البيروتى بالعمالة!! وتساءل مخرج: «لماذا السرد؟» واتهم مشهد خيال الظل بالإسفاف! ثم جاء صوت العقل في تعقيب غنام غنام من الأردن، وفي تحليل سيميوطيقى موجز لبنية العرض، طرحه الناقد العراقي عواد على.

ولم أحضر الندوة الثالثة عن العرض الأوكرانى إن كانت قد عقدت، فقد زارنى أصدقاء من عمان. ولم أجد ذكراً لها في النشرات التي تمكنت من الحصول عليها، وربما ذكرت في نشرات أخرى.

## رابعاً: العروض المسرحية :

١ - عيون ماريا والسندباد - فرقة مسرح الفوائس - الأردن .

كان عرض الافتتاح - الذى استمر على مدى سبعة أيام - هو عيون ماريا والسندباد، الذى اتحدت فى إبداعه مواهب نادر عمران، مؤلفاً ومصمماً ومخرجاً ، ورائد عصفور، سينوغرافياً ومخرجاً مساعداً ، وفراس حتر، مصمماً للموسيقى ، وصامر الخفش، مصمماً للمكياج ، وفريق كبير من الممثلين والفنيين والموسيقيين من فرقة فوائس .

وعيون ماريا عرض طموح مركب، ثرى الإمكانيات ، يوظف عدداً من الأساليب المسرحية المتنوعة، لي طرح فى قالب فانتازى، صورة لمجتمع فاسد عفن ، أدركه الطوفان فغرق، لكن الموت لم يدركه برحمته ، فعاش حياً ميتاً، ممسوخاً مسجوناً فى فقاعة هواء هشة تحت قاع البحر ، يخشى الجميع انفقاءها، إلا الفتاة الحرة المتمردة «ماريا»، التى تطلق أمن مجتمع «واد الواد» بتحدياتها لأعرافه وموضعاته البالية ، والصياد أبو النور، الذى يتوق إلى فقء الفقاعة ليعود إلى الصيد فى مياه البحر الحرة المتجددة ، وحتى تظهر أمواجه الكاسحة مجتمع «واد الواد» الآسن ، وتغسل عفونته، وتزيل عنه المسخ والعقم . ويعيش «أبو النور» مأساة أخرى غير حرمانه من الصيد، وهى فقدان حبيبته «ماريا» - أم الفتاة المتمردة «ماريا» - التى أحبته خارج الأعراف، فقتلتها الأعراف .

كانت متزوجة من رئيس الأمن، الأعمى البصر والبصيرة، «طاش خان» الذى حولها إلى أداة لاشباع نهمه الجنى وحسب فكرهت الرجال جميعاً، ثم التقت بالنور فى عيني الصيد فأحبته ، وحين تفتت من استحالة هروبيها من قبضة الزوج والأب، حررت نفسها بالانتحار، وتحولت إلى عروس من عرائس البحر، تزور الصيد كل ليلة، حاملة أنفاس البحر وروائح النقية فيتسمها ليقاوم بها عفن هوا «واد الواد»، والروائح الكريهة التى تشيع أجواءه .

وتتكرر قصة حب «ماريا» الأم للصيد فى حب ابتها لنفس الصيد، إذ ترى فيه مثل أمها طاقة النور الوحيدة فى الفقاعة التنة. ولأنها تشبه أمها تماماً، يتعذب الصيد فى تأرجحه بين الامتلاء والمقاومة، بين «ماريا» السابحة فى خياله وفى مياه البحر، و«ماريا» المسجونة معه داخل الفقاعة .

ومن خلال عيون «ماريا» الابنة، والصيد «أبى النور»، يتكشف لنا فساد مجتمع «واد الواد» فى كل جوانبه، السياسية والاقتصادية والمعرفية والدينية، وذلك عبر عدد كبير من اللوحات- الكاريكاتيرية الطابع فى معظمها- تشكل فيما بينها شبكة من القصص والعلاقات الجانيية المتعددة، تعد بمثابة ترويعات على تيمة الفساد الذى يتجلى فى المسخ والمقم .

فهناك قصة علاقة الحب السابق بين «ماريا» الابنة والأمير مرجان ، شقيق ملكة البلاد، الدكتاتورة التى يسميها العرض - فى مفارقة ساخرة -

السندباد «يلسان» ، وهى قصة تمثل الوجه النقيض لقصة الحب بين الصياد و«ماريا» الأم . فالأمير مكبل بالأعراف الفاسدة، ولا يجرؤ على مخاطرة الحب الحقيقى ويرى فى حرية ماريا الابنة انحلالاً .

وتمثل علاقة رئيس الأمن «طاش خسان» - روج «ماريا» الأم وأبو «ماريا» الابنة - بزوجته الثانية «حورية» - الغارقة فى الجنس والشهوانية - تنويعاً أخرى على قصة الحب المحورية . فالعلاقة بين الرجل والمرأة هنا جنسية متدنية ، تقوم على الخديعة والاستغلال والخيانة ، وهى لذلك، علاقة عمياء عقيمة مسموخة . فالزوج مشلول، يتقل على مقعد متحرك طول العرض ، وأعمى أيضاً ، يرتدى منظاراً أسود ، ويلطخ وجهه بالأصباغ، التى تحيل الوجه إلى قناع شاه - شأنه فى ذلك شأن كل شخصيات العرض، باستثناء ثالث الصياد / «ماريا» الأم / «ماريا» الابنة (وهو ثالث يحمل دلالة دينية وأسطورية واضحة سنذكرها فيما بعد). أما الزوجة، فهى أشبه برسم كاريكاتورى لامرأة سوقية مكتظة باللحم والشحم، تنطق حركاتها بالشهوانية وترتدى باروكة صفراء، وتلطخ وجهه بالأصباغ . وفى لفظة إخراجية ذكية، جعل المخرج مثلاً بارعاً، يدعى هند الحسينى، يقوم بهذا الدور ، فكانت الحصىلة تعميق الإحساس بالمشخ والعقم والنشوء ، وجاء هذا التبديل متسقاً مع أسلوب عروض البانتومايم الكوميديّة الشعبية، التى تقدم عادة فى موسم الكريسماس، فى بريطانيا خاصة - هو الأسلوب الذى تبناه العرض فى عدد من المشاهد. كذلك استفاد العرض فى مشاهد هذا الثنائى كثيراً من

الكوميديا الشعبية عموماً، فى أنماط شخصياتها وأسلوب أدائها صوتياً وحركياً، ومبالغاتها، وجراتها اللفظية والحركية المنعشة، التى قد يسببها البعض بالسوقية أو الإباحية ، لكنها كانت هنا ضرورة فنية .

وفى تنويعه أخرى على تيمة الحب يقدم لنا العرض غرام البهلول «سسم» بالملكة «سندباد» ، وهو غرام عقيم مستحيل، ليس فقط للتفاوت الطبقي الفادح بينهما - كما يعلن لنا «سسم» - بل أيضاً لأن «سسم» كعلامة مسرحية، لا يعدو أن يكون امرأة - هى الممثلة البارعة سحر خليفة - مسختها الأصباغ والملابس والنسق الحركى، إلى صورة كاريكاتورية لمضحك البلاط التقليدى .

وينعكس فساد العلاقات الإنسانية فى الفساد السياسى . فالملكة تعامل شعبها كقطيع من الغنم تسوقه بالصولجان، وتحول معاونيها إلى دمي تطيعها طاعة آلية عمياء، بينما تمارس التسلط والقهر على الناس. فالمسئول عن البيثة وعن حماية الفقاعة يقرر أن يعطر الهواء برائحة النعناع، ليخفى عفونته، بدلاً من معالجة مصدر العفن، ويغير الرائحة وفق مزاجه الشخصى كلما حلا له، والكاهن يوظف الدين لترويج الخرافات وخداع الناس وللربح والثراء الشخصى. وقائد الحرس مخنث شانه، يتسلط على العباد، ويدل مساعده الأبله، الذى يبدو ويتحرك كدمية بزملبك .

وفى محاولة لتعميق البعد السياسى للعرض، يطرح نادر عمران صراعاً سياسياً بين الملكة وأخيها الأمير «مرجان»، يبدأ بجدل نثرى

تقريرى حول طبيعة السلطة، وعلاقة الحاكم بالمحكوم، تحدث فيه الملكة عن ضرورة الطاعة العمياء، ويدعو فيه الأخ إلى مشاركة الشعب فى صنع القرار ، وضرورة توعية الناس سياسياً ، ويتهى بمؤامرة ناجحة، يعزل فيها الأخ أخته، ويتزع منها الصولجان، فيتحول بدوره إلى طاغية يختار أعواناً جدداً، لكنهم لا يختلفون عن معاونى الملكة السابقين ، فالملك هو الملك، كما كتب يوماً سعد الله ونوس .

ويتبنى العرض فى إنشاء رسالته تقنيات الموسيقى والشعر، من حيث اعتماده على التكرار والتنويع، والتوازى والتفرع ، والإيحاء والإحالة إلى التراث الأسطورى . وتولد بنية العرض من ثنائية رئيسية، هى : الحياة / الموت ، تتفصل فى ثنائيات متعارضة أخرى : النور / الظلام ، الحركة / السكون ، الإخصاب / العقم ، الحضور / الغياب ، السطح / القاع . وتشبك هذه الثنائيات جميعها وتتوحد شعرياً فى صورة البحر - والبحر موت وحياة ، حركة وسكون ، سطح وقاع ، نور وظلام، إخصاب وعقم ، سفر وعودة ، حضور وغياب . ومن صورة البحر، تولد صورة الفقاعة، التى تتحول فى مفارقة مأساوية ساخرة، إلى فقاعة لا تطفو على السطح فى نور الشمس ، بل تسكن القاع المظلم، وكأنها سفينة غارقة . ومن صورة البحر المهيمنة على العرض، تولد أيضاً صورة السندباد، الذى كان بحاراً مغامراً، فمسخته الفقاعة إلى أنثى متسلطة، تعشق السكون والموت ، وصورة «أبى النور» الصياد، الذى

حرم من الصيد ، وحرم من الحب ، وحرم من الإنجاب . وتحيلنا هذه الصورة إلى قصة الملك الصياد، التي ذكرها فريرز فى الغصن الذهبى، ووستون فى كتابها من الطقس إلى التراث الرومانسى، وهى تحكى عن أرض حل بها الجذب حين أصيب ملكها الصياد بالمقم، وكان على أهلها أن يطهروا أنفسهم حتى تزول اللعنة .

ويستدعى العرض فى خيال وذهن المتلقى كل الدلالات الدينية التى ترتبط بالصيد والأسماك فى التراث الإنسانى ، فتشكل سياقاً دلاليّاً يحيط بالأحداث كما يحيط البحر بالفقاعة . وفى حضور هذا السياق الأسطورى الدينى، يدرك المتلقى أن مجتمع الفقاعة قد رحلت عنه البركة وهجره الله، كما يدرك الدلالة الساعرة التى تسود من التوظيف المعارض لفكرة الثالوث المقدس ، وهى فكرة متكررة أيضاً فى التراث الدينى الإنسانى . فهنا، يستبدل العرض ثالوث الإخصاب - الأب / الأم / الابن - الذى يفشل الصياد فى تحقيقه، بثالوث «اللاب (الصيد) / اللا أم (ماريا) / اللا إينة (ماريا)» . وقد نرى فى هذا الإبدال الساعر إدانة لمجتمع «واد الواد»، ودلالة على عمقه ، وقد نقرأ فيه أيضاً إدانة لنظام المجتمع الأبوى برمته . ويتطلب التحقيق فى هذا الأمر، تحليلاً تفكيكياً للعرض، ودراسة منفصلة ليس هذا مجالها .

ولعل أجمل ما فى العرض، أنه لم يكن ترجمة لنص أدبى سابق منفصل ، بل تزاوج الكتابية وتعميقه، فجاء إنشاءً جماعياً، وظف لغات

المسرح المتعددة فى توليد مستوياته الدلالية ، فتعلق البحر فى سماء العرض، فى صورة موجة رسمتها الإضاءة على شاشة قسمت المسرح إلى مقدمة، تمثل داخل الفقاعة، وخلفية غائمة، هى البحر الذى تسكنه «ماريا الأم» التى تتبدى لنا كظل ، فوق سلم حلزوني مرتفع على اليمين ، يجعلها بمستوى قرص الشمس الاحمر، الذى ترسمه الإضاءة بين الحين والحين فوق موجة البحر . وفى أحيان، كانت تتراءى لنا على هذه الشاشة موجات من الفقاعات المتصاعدة من أسفل - حيث تدور الأحداث، فى فقاعة «واد الواد» - إلى أعلى، حيث سطح البحر وقرص الشمس . خلف الشاشة أيضاً، كانت الفرقة الموسيقية تتبدى غائمة، هى تعزف موسيقاها، وتتشد أحياناً، وتلعب دور الجوقة المعلقة على الأحداث، أو الشعب الذى يخاطبه «طاش خان»، طالباً منه الطاعة العمياء، فيجيبه الشعب - الذى خرج من الفقاعة ليسكن البحر - بغناء ساخر، ظاهره الطاعة والولاء، وباطنه الرفض والسخرية . ويشير موضع الجوقة / الشعب وراء الستار الذى يفصل الفقاعة عن البحر - فى موقع أدنى من سطح البحر على اليسار ، فى مقابل سلم ماريا - يشير إلى أن الشعب وإن كان قد نجح فى الهرب من الفقاعة ، ما زالت أمامه مهمة الطفو إلى السطح حيث النور .

أما أمام الشاشة - على أدنى المستويات الرأسية لفتحة المسرح (حيث يمثل المكان عالم داخل الفقاعة) - فكان المسخ والتشوه فى كل



العلاقات هو لمبدأ الحاكم فى التشكيل - باستثناء الصياد و«ماريا» الابنة - وشمل الملابس والمكياج والحركة والأداء الصوتى . وفى تحقيق هذا المسخ المتعمد، استلهم نادر عمران ورائد عصفور مصادر تراثية عديدة متنوعة، مثل ألف ليلة وليلة، وتراث الكوميديا الشعبية - العربية والعالمية - بما فى ذلك فصول الارتجال، ومسرح الدمى، والأوبريت، والكوميديا ديلارى، وعروض البانتومايم - وتراث مسرح الشرق الأقصى، وكتب الحوادث المصورة (التي ربما ألهمتهما ملابس الملكة السندباد وصورتها النمطية المألوفة ، وملابس أخيها التي جاءت تشبه ملابس القراصنة التقليدية كما تبدو فى تلك الكتب - مع إضافة ملامح من ملابس الكاويوى) . وباستثناء الصياد والماريتين ، جاء أسلوب الأداء الصوتى والحركى منمطاً، كاريكاتيورى الطابع ، يقترب أحياناً من الكوميديا الشعبية، وأحياناً من مسرح الدمى .

لكن هذا التراث العلامى (السيمولوجى) للعرض، كان يتحول فى بعض الأحيان إلى زخم وفوضى وتزبد، وذلك حين تقتحم قضاء العرض علامات، تفشل فى الاشتباك الدال مع النسيج القائم المتحول ، فإذا بهذه العلامات تتحول إلى مصادر «شوشرة» فى عملية الاتصال . ومن هذه الوحدات العلامية المسوقة للرسالة : المشهد الظلى التعبيرى الصامت، الذى يبدأ العرض، ويدور فوق سلم «ماريل» الأم ، وهو مشهد جميل، لكنه يظل مبهم الدلالة، وقائضاً عن الحاجة ، ثم المشهد الثانى، الذى

يدور فيه حوار غنائى على طريقة الأوبريت، بين «ماريا» الأم (من خلف الشاشة)، وبين بائع أقمشة مستجول أمام الشاشة ، يعقبه دخول ربون وانخراطه فى الرقص والغناء . ولعل نادر عمران كان يقصد بهذه المقدمة المتضاربة المحيرة، أن يكسر أنماط التوقعات المعتادة لدى متفرجه ، لكنها ظلت عبثاً على العرض، وحاجزاً حال بين بعض المتفرجين وبينه، وكأنها ذرات غبار تعمق الرؤية.

كذلك، عانى العرض فى مجموعه من درجة من اختلال التوازن بين المناطق الشعرية والمناطق الفكاهية ، فكادت مشاهد «حورية» و«طاش خان» أن تغرق العرض تماماً وتنسينا ما قبلها وما بعدها ، كما عانى أيضاً من التكرار والتطويل ، خاصة فى حوار «ماريا» الأم والصياد ، وحوار السندباد وأخيها ، وكانت النافورة المقدمة على يمين المسرح، عبثاً بصرياً مقلقاً. وأظن أن هذا العرض سيستفيد كثيراً لو أعاد نادر عمران ورائد عصفور النظر فيه لتقديره وتخليصه من علاماته الزائدة عن الحاجة . فالاعتصاف وضبط النفس، والتحكم فى الخيال الجامح، فضائل على المبدع أن يتحلى بها .

## ٢ - أم الخوشى : العراق

أعد المخرج العراقى محمود أبو العباس نص مونودراما رحلة أم الخوشى عن شخصية أمتلها من رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف . ورغم أننى أتحفظ دائماً إزاء المونودراما فى المسرح ، إلا أن هذه الصيغة

الدرامية جاءت فى هذا العرض متسقة مع الرؤية التى يطرحها ، تجسد موقف الوحدة والغربة والانتظار . فوجود الممثل وحيداً على خشبة المسرح، وحديثه الذى لا يتقطع إلى الآخر الغائب، يحيل الحوار إلى وهم، ويولد هذه الدلالات . ويختلف الأمر فى حالة حضور الآخر جسدياً حتى وإن ظل صامتاً تماماً - كما يحدث على سبيل المثال فى حالة مسرحية نوبة صحيان (التي قدمتها فرقة الورشة فى مصر بعبلة كاملة ، وقدمتها لنا على هامش مهرجان أيام عمان، الممثلة الأردنية نادرة عمران، تحت عنوان يقظة) ، فوجود الطفل الرضيع جسداً دافئاً حياً، ينفى أو يخفف من الإحساس بالوحشة والاعتراب .

يتولد الموقف النفسى فى أم الحوشى من فعل إنتزاع تعسفى، وفصل قمعى بين الأم والابن، حين يساق الحوشى قسراً ليعمل بالسخرة فى التنقيب عن البترول - الماء الأسود . ويفضى الفصل والانتزاع، إلى تخلق فضاء الغياب ، وتصبح حركة العرض هى السعى والجهد لملء هذا الفراغ فى انتظار العودة ، وهى حركة تعتمد فى إنتاج دلالتها فى هذا العرض على آلية تحول العلامة بالدرجة الأولى .

فالألم تظهر فى البداية فى صورة رجل يدوى فظ بدين ، تتدلى معدته المترهلة، ويمسك فى يده سوطاً ، يطارد به الحوشى وزملاءه، وهم كتلة غير منظورة - وإن كنا نسمع صوت الحوشى . والأم هنا علامة مفارقة ، فنحن نعلم مسبقاً أن المسرحية مونودراما، وأن الممثلة الوحيدة هى ليلي

محمد ، ونلمح وجودها تحت الملابس الرجولية، وتحت الصوت الفظ المستعار . إن هذا التحول المبدئى للممثلة عن دور أم الخوشى - الضحية، إلى دور جلالها ، وتقمصها لطفيلانه، يولد دلالة الاستلاب، وابتلاع الجلال للضحية .

وفى الوحدة العلامية الثانية من العرض ، تدبر الممثلة ظهرها إلى الجمهور، وتنزع غطاء رأسها ، ثم تسقط لفافة القماش التى كانت تحملها على بطنها، وتستدير إلينا، وقد اكتست هيئة أم الخوشى المتوقعة - امرأة مطحونة - وتحت أقدامها اللفافة البيضاء ، فتولد من فعل التحول هذا، دلالة الإجهاض . وتؤكد هذه الدلالة فى الوحدة العلامية التى تسبق النهاية حين تشكل الممثلة قطعة القماش هذه على هيئة دمية نمسك بها ونخاطب فيها شخص ابنها العائد، وتكره حين تفشل فى التعرف عليه . وفى وحدة علامية بن هاتين الوجدتين، تتحول لفافة القماش الأبيض إلى الخيمة التى تمثل بيت أم الخوشى، وإلى مكان يحوى أومة عدة متزامنة : رواج أم الخوشى فى الماضى ، رواج الخوشى فى المستقبل ، والحاضر الخاوى، الممتلئ بالأوهام، ويسيل الكلام الذى يدرأ غائلة الوحشة والصمت .

وفى مقابل الخيمة الهشة البيضاء، التى تشغل حيزاً من خشبة المسرح على اليسار، نرى على اليمين، متعلقاً فى سماء الخشبة، برميلاً اخضر، يهدد بالسقوط بين لحظة وأخرى . ويولد التقابل إحساساً

بالكارثة المتظرة، وعمق إحساسنا بالمفارقة المتضمنة في عبارة الماء الأسود، وهي عبارة تحمل دلالات الموت والحياة .

وحين تفضى رحلة البحث والانتظار إلى تهاوى الخيمة ، وتحولها إلى شبح الابن الزائف، يهوى البرميل، وتقرر أم الخوشى مواجهته، ولكن ليس قبل أن تتجرد من ثيابها، في فعل تحررى يقابل فعل التنكر الأول . وتمثل هاتين الوجدتين العلاميتين (وحدة التقمص عبر التنكر ، وحدة التحرر عبر التجرد من الملابس) القوسين، اللذين يتحرك بينهما العرض . وبعد التجرد، تعتلى المرأة البرميل، ممسكة بحباله المتعلقة بالسقف ، فتحمل الصورة دلالة التحدى من ناحية ، والتعلق من حبل المشتقة من ناحية أخرى ، ثم تسقط المرأة غارقة في الماء الأسود . قتل أم إنتحار ؟

وقد التزمت ليلي محمد في أدائها - الذى بذلت فيه كل طاقاتها - بالأسلوب الكلاسيكى الرصين، بكل لزماته ونغماته وتقطيعاته، فأشعبت كل لفظة وإيماء ، وورعت شحنتها العاطفية توزيعاً محسوباً وفق قواعد هذا الأسلوب ، فكنا نتوقع أن يعلو الصوت قبل أن يعلو، وأن يهمس قبل أن يهمس . ولعل هذا ما يزعجنى أنا شخصياً في هذا النوع من الأداء ، فهو على دقته وورصاته وانضباطه، بل وربما صدقه الإنفعالى، يخلو من الدهشة.

### ٣ - أنت مش أنت : فرقة مسرح المسرح : الأردن .

أعد خالد الطريفي هذا العرض عن نص لعزیز نسين، وأخرجه بخيال مسرحي طريف ومثير . دخلنا إلى قاعة المسرح الصغير بالمركز الملكي ليلتها، فوجدنا أنفسنا في بحر من البالونات . كانت قاعة المتفرجين وخشبة المسرح غارقتين في البالونات الصغيرة - آلاف البالونات . وكانت الموسيقى التمهيدية للعرض، هو صوت الفرقعات المتوالية، إذ تبارى المتفرجون في فرقة البالونات، واستمرت الفرقعات حتى بداية العرض، بل وأثناءه، وعلت حتى صمت الآذان في نهايته . وهكذا، ومنذ الدخول إلى قاعة العرض، يجد المتفرج نفسه مشاركاً في الفعل المسرحي، ويضع يده دون أن يدري على الاستعارة المحورية للحدث المسرحي .

فالحديث المسرحي في أنت مش أنت ينقسم إلى وحدتين مكملتين :  
الوحدة الأولى ، هي محاولة السلطة - ممثلة في شخصين يشبهان الدمى المتحركة - نسج أسطورة حول مقاتل استشهد في الحرب ، وتحويله إلى بطل قومي، لاستغلاله في تجميل النظام . ويسدور هذا الجزء في إطار احتفال رسمي، تراسل فيه البالونات الكلامية، مع بحر البالونات الذي يموج حول منصة الخطيب ، وتقطعه بين الحين والآخر فواصل فجائية من الرقص البلدي الآلي، يؤديها الرئيس المطربش، ذو الذراع الواحدة ، ويعود بعدها في تودة وجلال إلى مقعده . وتبدأ الوحدة الثانية حين يظهر البطل المزعوم، ويكشف للرئيس <sup>شخصاً</sup> ومعاونه ولنا، أنه لص وأفاق وجبان

مذعور، فى صراحة تامة وخفة ظل بالغة، ذكرتنى بالبطل الأفاق فى مسرحية إبسن بيرجنت . وتشكل أحداث هذه الوحدة من محاولات السلطة التخلص من هذه الحقيقة المزعجة، بالرشوة والإغراء تارة، وبالقمع والمطاردة تارة ، وتقطعها بين الحين والآخر مونولوجات روجة البطل المزيف، التى تشبه الهذيان، وتفصح عما تسببه الأساطير السلطوية للإنسان ، من لبس واختلاط فى الرؤية ، بل وإنفصام فى الشخصية . وما أن نصل إلى نهاية هذه الوحدة، ونهاية المسرحية معها، حتى نشعر بأن لزاماً علينا أن نفقأ كل البالونات المحيطة بنا، والسابحة تحت أقدامنا، وفى متناول أيدينا - أن نفجر كل الأساطير والكلمات الفارغة المنفوخة.

وقد لعب المخرج خالد الطريفى دور البطل النقيض، بأسلوب شديد البلاغة والتأثير، فجسد فى هيئته المتراخية المتهذلة، ومشيته المترددة ، وملابسه الرثة، وأسلوبه الخانع المتزلف، ورنه صوته المتسولة، الموشاة بأشعة السخرية ، صورة الإنسان المهزوم، الذى هوى به القهر والزيف إلى قاع الحياة، ولم يعد لديه من فضائل سوى فضيلة الصدق والصراحة مع النفس ، وذكرى شجرة قطعت ، لعب فى ظلها يوماً . لقد لعب الطريفى دوره على حافة التقمص، دون أن يهوى إليه ، وكان رغم جسده المستدير، يقفز برشاقة بين الحين والآخر إلى حافة التمسرح الصريح ، وكان اختياره لثنائى السلطة ، محمد رستم وياسر المصرى، ولربنا

خورى أيضاً، بالغ التوفيق. وكم أسعدنى أن أرى مرة أخرى محمد رستم، الذى عرفته من قبل فى عروض الجامعة الأمريكية فى القاهرة، ورايناه فى الهناجر، فى دور هوراشيو، فى عرض شباك أوفيليا . وفى ظنى أنه قد وجد مقاماً طيباً مع خالد الطريفي وفرقة فى الأردن .

#### ٤ - سوء تفاهم : جامعة اليرموك : الأردن

لم أكن أود أن أذكر هذا العرض، فقد ألمنى كثيراً ، وأصابنى بخيبة أمل كبيرة . كنت قد شاهدت من قبل عدداً من العروض للمخرج العراقي المبدع عونى الكرومى، ولأزلت أدعى أن عرضه ترنيمة الكرسي الهزاز، هو واحد من أعظم عروض المسرح العربى منذ نشأته ، بل وواحد من العروض المميزة على المستوى العالمى . لكن رياح السيامة اقتلعت عونى من جذوره، وهبطت به إلى بلد آخر . وفى الرحلة، يبدو أن شيئاً ما قد فقد . مازال التمكن الحرفى العميق موجوداً ، ومازالت موهبة التشكيل الجمالى حاضرة - ربما إلى درجة الإبهار . وقد لمسنا هذا فى الافتتاحية التشكيلية (السمعية البصرية)، التى لعبت فيها الإضاءة، مع النحت الشفاف لزياد حداد، مع الموسيقى التى اختارها فراس بنى هانى، أدوار البطولة . وعدتنا الموسيقى الهادئة ، والإضاءة الباهرة، وتلك التماثيل الرومانية القديمة، السابحة فى سماء الفضاء المسرحى، وخیالات الكهوف والأطلال القديمة، بأشياء لم تتحقق . فما أن بدأ العرض، حتى تحولنا إلى نص أليير كامى المسألوف . ماذا تحاول هذه



الشكلانية أن تخفى فى البداية والنهاية ؟ بذل طلبة جامعة اليرموك جهداً واضحاً فى التعامل مع هذا النص الصعب، ولم تسعفهم الخبرة لخلق جو التوتر والغموض والحيرة، الذى يموت النص فى غيابه . تسلمت بحثاً طويلاً عريضاً، يمتلئ بالعبارات الكيسرة عن هذا العرض، ولا أدرى من كتبه ، فهو غير موقع ، وربما عبر هذا البحث عن المشروع النظرى للعرض ، أما التحقيق، فقد جاء شيئاً آخر .

#### ٥ - مسرحية شعاع الروح : أوكرانيا : مسرح سيزاريا

جاء العرض باللغة الأوكرانية، فتحول الأداء الصوتي بإيقاعاته المشبوية حيناً، الهادئة حيناً، إلى خلفية سمعية، تشتبك مع المقاطع الموسيقية الخافتة، التى كانت تسلل إلينا فى مواقع محسوسة، لتضفى روحانية محسوسة على العرض، وتعطيه مذاقاً صوفياً .

والحق أن العرض الذى يؤديه ممثلان فقط - رجل وامرأة - كان صوفى التشق فى كل مفرداته، وفى وقعه الكلى . يبدأ العرض بالمثلين لاريسا كادروفا وسيرجى جيفوردا، فى حلق بيضاء ملتصقة بجسديهما ، ويزين حلة المرأة وشاح أحمر، ويؤديان حركة راقصة مرحة خفيفة الروح، أمام صندوق كبير من الخشب والكارتون بحجم إنسان ، ثم ينسحبان . وفى المتتالية العلامية التالية ، التى يمكن تسميتها بمتتالية محاولة الخروج ، يحتل الصندوق (الذى يشغله الممثل الآن دون أن نراه) بؤرة التركيز ، وتقف المرأة إلى جواره ، ويبدأ الصراع للخروج،

وتنفذ إحدى يدي الممثل من الكاتون، وتليها الأخرى بعد جهاد ، ثم تبدأ المرأة فى إزاحة الألواح الخشبية من حول هيكل الصندوق، الواحد تلو الآخر، وتضعها على جانبي المسرح فى الظلال . مع آخر الألواح، تتغير الإضاءة فجأة، وتسقط من الخلف، على ستار يغطى مقدمة الصندوق، يظهر عليه ظل الممثل الفارع الطول، الذى يتهدل شعره على كتفيه، وقد وقف عارياً إلا مما يخفى عورته ، واتخذ وضع الصلب ، والكلمات تتدفق منه صاخبة، ضارعة ، ملتاعة . حين تزيل المرأة الستار، تبدأ متالية أخرى، تدخل فيها المرأة إلى هيكل الصندوق، وتتم التشكيلات الحركية، فى هذا الحيز البالغ الضيق، عن محاولات التحام وتوحد، تنتهى بالانفصال . ويلى ذلك متالية قصيرة، يختفى فيها الممثل، وتقوم المرأة بإشعال عدد من الشموع، تحملها تباعاً إلى جانب المسرح، وتركها مضاءة وسط ألواح الاخشاب الراقدة على الأرض، أو المستندة إلى الحائط، فى تشكيل يلمح بالصلبان، ثم تنسحب .

وهذا العرض يسمح بعدد كبير من القراءات : الروح التى تتوق إلى التحرر من الجسد ؟ آدم وحواء ؟ السيد المسيح والعلماء ؟ السعى إلى حرية الرغبة والحب الصادق ؟ كلها قراءات ممكنة ، ولكن أياً كانت القراءة ، يظل شعاع الروح عرضاً شعرياً، يمتلك طاقة إيحائية هائلة، تنفجر من حركة الجسد العارى (من كل غطاء وحماية) فى المكان الضيق، ومن نسيج الاضواء والظلال، والصوت والموسيقى .

٦ - انقلدنى واحفظنى : أوكرانيا - مسرح الشباب - نافولنا مارسكوى -  
سيفا ستويل :

وكان هذا العرض أيضاً بالأوكرانية . ويقول كاتالوج المهرجان، إن موضوعه مستمد من أعمال الأديب الروسى الكلاسيكى إيفان بونين ، وإنه يحكى فى جزئه الأول عن الروس الذين هاجروا إلى فرنسا إبان الحرب الأهلية الروسية عام ١٩١٨ (كما فعل بونين نفسه) من خلال قصة حب، تنشأ بين جنرال سابق، من الجيش الأبيض، وامرأة روسية هاجرت حين وصل البلاشفة إلى السلطة . ويتصل الجزء الثانى بالأول من خلال تيمة الاعتراب ، وهى هنا، اغتراب الشاعر الروسى ساشا شورنى .

وإذا كان الاعتراب هو الحالة التى يسمى العرض إلى تجيدها ، فقد كان الشعر هو أداته وأسلوبه ، شعر الكلمة، من خلال قصائد إيفان بونين، التى عزفت ألحانها إيرينا ديميكيينا على الجيتار، وغتها بمصاحبة جانا تريسكا ، وقد احتلتا موقعاً فى الظلال، فى يمين خلفية المسرح ، وشعر التكوين الحركى واللونى ، وشعر الهمسة واللفتة ، وصدى وقع الخطوات الموحش فى الظلام ، وشعر حوار النور والظل . لقد لعبت الإضاءة فى هذا العرض، الدور الرئيسى فى تحويل المكان إلى فضاء شعورى، يموج بالأحاسيس، وتحدث مع الحركة، فى تشكيل هذا الفضاء جمالياً . لم يكن على المسرح الصغير (المحاط بستائر بدت رمادية) سوى سلم صغير فى الخلفية، ومقعد خشبى واحد ، يتحول من

مقعد فى سينما ، إلى مقعد فى مطعم ، إلى مقعد فى قطار ، إلى مقعد فى بيت . وحين اعتلاء الممثل مرة ، وأصبح نقطة الضوء الوحيدة ، تحول رمزياً إلى جزيرة منعزلة ، سايحة فى الظلام . كانت الإضاءة تشتت حيناً ، وترق حيناً ، وتتلون وفق الحالات الشعورية ، وكانت أشبه بآلة التصوير السينمائى ، تلتقط الوجه فى لقطات قريبة مركزة أحياناً ، ويتسع مجالها بدرجات فى أحيان أخرى ، فتشكل إيقاع المشاهدة والعرض . وكانت أحياناً ترسم دائرة نور على أرض المسرح ، لا يشغلها أحد ، تتحول من خلال تراسلها مع الوجه المضاء ، على الناحية الأخرى من المسرح ، إلى استعارة للغياب ووهج الذكرى . وكانت ، فى كل الأحوال ، تخلق حالة من الظلال ، تلف المناطق المضاء ، فكانها عالم الذكرى ، الذى يموج بأشباح الغائبين .

وباستثناء المغنيتين ، قام بأداء هذا العرض ممثلان فقط ، مرة أخرى : الممثل المرهف الإحساس والتعبير ، الكسى نيكولايف ، والممثلة الدقيقة التكوين ، ناتاليا كولاشكوف . لقد بدت ناتاليا أحياناً ، بيباضها الشاحب وشعرها الذهبى ، وكأنها مخلوق شفاف وهمى ، وكان هذا أيضاً ، فعل الإضاءة .

٧ - كيف تمشى ؟ أسبانيا - فرقة المسرح الجوال المشتركة (أسبانيا ، إيطاليا ، والبرتغال) :

تأسست هذه الفرقة ، التى تضم ٤ ممثلين إلى جانب الفنانين ، عام ١٩٩١ ، فى مهرجان للكوميديا ديلارتى، وبدأت تسجول بعروضها عام ١٩٩٢ ، فقدمت عروضها فى إيطاليا وأسبانيا والبرتغال والدار البيضاء بالمغرب ثم جاءت أخيراً إلى الأردن .

وحول منهج الفرقة فى العمل ، يقول الفادو لافين (كما جاء فى كتالوج المهرجان :

«إن ما يهمنا هو تعلم الارتجال بطريقة جديدة ، نتعلم كيف نقول التاريخ ، مدركين ارتباطنا بالجمهور، كما فى الأشكال البدائية للكوميديا، ولا نحاول هنا استرجاع الماضى ، بل نحاول إيجاد حقيقة الحاضر، التى احتواها المسرح دائماً ، ويهمنا أيضاً ، وبطريقة خاصة، أن نبحت ونتمشق فى روح البحر المتوسط ، وفوق كل ذلك، يهمنا خلق حالة مسرحية مباشرة بين الممثل والجمهور، دون الاعتماد على الإبهار فى المنظر المسرحى، وبدون التحليل الدرامى العميق، كما هو فى المسرح الكلاسيكى» .

هذا عن المنهج والتوجه ، فماذا عن العرض ؟

كان عرضاً حركياً صامتاً، إلا من بعض عبارات بالإنجليزية، مثل «شكراً» أو «أحبك»، وما إلى ذلك تلقى بطريقة فكاهية . استغنى العرض عن الديكور، باستثناء تكوين لعرية يد على يمين المسرح ، صنع من منضدة صغيرة ثبتت على جوانبها عجلات خشبية لا تدور ، ومربع

خشبي كبير على اليسار، يرتفع درجة عن سطح خشبة المسرح .  
الممثلون حفاة ، ملابهم من القطن الأبيض - سروال فضفاض وقميص  
طويل - وكأنهم رياضيون وقت الراحة ، يرتدون على وجوههم ، من  
فوق النم إلى أعلى، أقمعة سوداء ، يتوسط كلا منها جزء بارز يشبه منقار  
الطائر ، لكن القناع يذكرنا أيضاً بأقنعة الغارات البسامة .

يبدأ العرض بضوء برتقالي، يغمر عربة اليد، التي يصطف فوقها  
ثلاثة من الممثلين، في حالة نعاس عميق، بينما يقف الرابع أمامها،  
وكأنه يقودها في الظلام . فجأة، يسطع ضوء أزرق، فوق المربع المرتفع  
على الجانب الآخر من المسرح، يتوقف القائد.. يندهش ، يجفل ، يود  
أن يستطلع ، يرقظ زملاءه بصعوبة، يتقدمون في خطوات خفيفة  
متلصصة، متعافزة مثل الطيور، إلى المربع ، وإلى ذلك متتالية حركية  
شديدة الفكاهة، تشكل من محاولات الاكتشاف ما بين الإقبال  
والإحجام، التشوق والخوف . وحين يستجمعون شجاعتهم، ويتحمون  
المربع، تعلقو الإضاءة، وتبدأ متتالية حركية أخرى تستلهم ألعاب الأطفال  
وفرحتهم عند إقحام الغريب والمخيف ، وتدخلها صراعات ومشاحنات،  
وتقطعها فجأة رقصة صاخبة، على أغنية غربية حديثة ، ثم يبرر الخوف  
مرة أخرى، في حضور قوة مجهولة لا نراها . مع المتتالية الأخيرة، يبدأ  
الحذر والاستعداد للدفاع ، فيصطفون خلف المربع، وكل يرفع في يده  
شيئاً أشبه بالشفلة المطفأة ، وبعد شئ من المشاورة ، تخفت الإضاءة

على السريع ، وتعود زرقاء شاحبة ، فيأخذون الواحد تلو الآخر في الجلوس على حافة المربع التي تواجهنا، ويستغرقون في النوم، وقد أسند كل منهم كفيه إلى الآخر.

والعرض بهذه الصورة، يشكل استعارة معلقة ، يمكن أن ترتبط بعدد كبير من الرؤى والمعاني ، أو دالاً، قادراً على تفجير عدد من الدوال . فمعاني الرحيل، ومواجهة المجهول وإكتشافه، ثم الانسحاب من ساحة المغامرة واللعب والصراع، معان عذبة، يمكن إنتظامها في قراءات مختلفة، وفقاً لاهوم المتفرج، والاهتمامات التي تنصدر وعيه . ويظل مصدر المستعة في هذا العرض، هو فن الممثل، وقدرته على خلق حالة تواصل بينه وبين الجمهور ، تعتمد على تفجير الفكاهة والإحساس بالدهشة ، وتتوسل إلى ذلك بمعارضة المنطق الاعتيادي السائد في النظرة إلى أبسط الأشياء ، والتعامل معها . وقد أثبت العرض مهارة الممثلين، وحرفيتهم في الأداء الإيمائي والجسدي، وأيضاً خفة ظلهم اللامتناهية وحضورهم المحجب .

وماذا عن مهرجان أيام عمان المسرحية ١٩٩٦ ؟ سيخصص المهرجان لمسرح الشارع ، وتتحول ساحات عمان إلى مسارح مفتوحة، وتقام ورش عمل للبحث في تجربة عروض الشارع - أحيانا الله إلى العام القادم(\*) .

---

(\*) لم يتحقق هذا التصور لمهرجان أيام عمان ١٩٩٦ ، ربما لأسباب أمنية .

## تونس مرة أخرى : حصار قرطاج ٩٥

افتقدنا فى قرطاج هذا العام، ذلك الحضور القوى لمسرح أفريقيا السوداء، الذى كان يميز هذا المهرجان عن غيره من المهرجانات العربية، والعديد من المهرجانات العالمية . ولعل الظروف الاقتصادية والسياسية التى مرت - وما زالت تمر بها - هذه القارة التمسعة الحظ، كانت وراء هذا الغياب المؤسف .

وافتقدنا فى قرطاج هذا العام أيضا - بل ومنذ دورته السابقة، عام ١٩٩٣ - ذلك الحوار الرائع المكثف، بين مختلف الثقافات والحضارات عبر فن المسرح ، فغاب تماماً التواجد المسرحى لآسيا وأمريكا اللاتينية ودول شرق أوروبا ، وبدا المهرجان وكأنه مهرجان لمسرح دول حوض البحر الأبيض المتوسط ، وتقلص الحوار الثقافى الفنى، إلى حوار بين الدول العربية المطلة على هذا البحر، وبين الغرب (وأعنى به دول غرب أوروبا والولايات المتحدة) . لقد كان من المؤسف أن اقتصرتم مشاركة الدول الأجنبية هذا العام، على إيطاليا وفرنسا وألمانيا وإنجلترا وبلجيكا وأسبانيا والولايات المتحدة ، وكان باستطاعتنا فى دورة عام ١٩٩١، أن نشاهد نماذج من مسارح ثقافات أخرى ، مثل مسرح الكتاكالى الهندى،



الذى بهر فناننا نور الشريف، فشاهد العرض عدة مرات . ولا أدري إذا كانت هذه سياسة جديدة لمهرجان قرطاج أم ظاهرة عابرة سببتها ظروف طارئة - اقتصادية أو سياسية أو تنظيمية ؟ لكم أتمنى أن يعود المهرجان إلى سياسته الحكيمة فى دورة ١٩٩١ ، وكان لبها الحرص على التنوع الثقافى، إلى جانب الحذب على الجودة - وذلك حتى يستعيد ثراءه الفكرى وتأثيره الحضارى :

وكما غاب الحوار الثقافى المتنوع ، بين حضارات مختلفة ، عن عروض هذا العام ، غاب أيضاً هذا الحوار عن الندوات التى اقتصرت على شخصيات عربية (من عدد محدود جداً من البلاد العربية) ولم تستشف ممثلين لثقافات أخرى ، وكان هذا من شأنه أن يثريها ويضاعف من حيويتها . إن الفائدة الحقيقية لمثل هذه الندوات هى إقامة حوار حيوى وروابط متينة بين العاملين فى مجال المسرح ، نساءً ورجالاً، فى ظروف وثقافات متباينة ، حتى يتمكنوا من تدارس مشاكلهم والبحث عن حلول لها ، وتبادل الخبرات . لذا، فقد كنت أتوقع أن أجد فى ندوة المرأة والمسرح - على سبيل المثال - نساء من المسرح الأفريقى والاسيوى على الأقل . لكن، حتى المسرح الأوروبى لم يكن ممثلاً ، وكانت الظاهرة اللافتة للنظر فى هذه الندوة هى تفوق عدد الحضور من الرجال على النساء، وغياب كل نجومات المسرح التونسى . والحق أثنى قد بت أشكك فى جدوى كل الندوات التى تعقد على هامش المهرجانات ولا يحضرها إلا نفر قليل جداً من الناس .

وافقدنا أيضاً - على صعيد التنظيم - فى مهرجان هذا العام، وجود «الكتالوج» المعتاد - أو كتاب المهرجان - الذى كان عوناً كبيراً لنا فى الدورات السابقة، لتعريفنا بالمعروض المشاركة والندوات، وأمدادنا بكافة المعلومات اللازمة . ولا أدري حتى الآن سبب اختفائه !

ولكن ، ورغم كل ما افتقدناه فى دورة هذا العام ، فإننا والحمد لله ، لم نفتقد الحضور المشوهج للمسرح التونسى . فقد بدا قوياً ، فتياً ، جسوراً ، ومتألقاً ، كعادته فى كل دورة .

لقد فرض المسرح التونسى حضوره الطاغى على المهرجان منذ اليوم الاول كما وكيفاً - حتى بدا المهرجان (ربما للأسباب التى ذكرناها آنفاً ، وبسبب ضعف المعروض الأجنبية المشاركة، وتكرار بعض العروض العربية التى رأيناها من قبل) وكأنه مهرجان قومى محلى للمسرح التونسى . ولم يخفف من حدة هذا الانطباع سوى وجود قلة من العروض العربية المتميزة، مثل العرض الفلسطينى رمزى أبو المجد ، والعرض العراقى مائة عام من المحبة ، والعرض الأردنى الخادومات .

وقد أصابت إدارة المهرجان حين اختارت لعرض الافتتاح أحدث أعمال فاضل جماعى، عشاق المقهى المهجور ، الذى قدم خارج المسابقة الرسمية، ربما ليتيح الفرصة لفرق أخرى من تونس لتحصد الجائزة الأولى .

وفى هذا العرض، الذى استمر على مدى ثلاث ساعات كاملة دون استراحة ، ودون أن يترك متفرج واحد مقعده ، لم يخرج فاضل جماعى عن «واقعية فاضل جماعى» - أى عن ذلك الأسلوب الخاص فى تناول المنهج الواقعى، الذى تجلى واضحاً فى عمله السابقين كوميديا وفاميليا ، ويات يميزه عن أى فنان مسرحى واقعى آخر فى العالم العربى . فواقعية فاضل جماعى، واقعية جروتسكية ، كابوسية ، مشبعة بالعنف ، تقف على الخط الفاصل بين الوعى واللاوعى ، وتصل بالواقع إلى مشارف الجنون . إنها وقعية هستيرية ، تمزق الفكرة السائدة عن الواقع وتنحرف بها إلى عالم الهذيان .

وكما فعل فى كوميديا من قبل ، ينطلق فاضل جماعى فى عشاق المقهى من جريمة عنف مروعة ، وهى هنا جريمة اغتصاب أستاذ لإحدى طالباته (وكانت فى كوميديا جريمة قتل زوجة لزوجها) . ومن خلال التحقيق الذى يعقب الجريمة، تتكشف مجموعة من العلاقات الصراعية الحادة، التى تتقاطع وتشابك فى مكان واحد، لتشكل فيما بينها بنية معقدة مركبة، تعبر فى كليتها وتفصيلاتها (المتوازية والمتعارضة) عن حالة شعورية نفسية عامة ، وعن رؤية نقدية قاسية، كاشفة للواقع .

ومن خلال تواتر الصراعات وتقاطعاتها فى المكان الواحد ، لا يلبث هذا المكان - وهو هنا المقهى - أن يتحول إلى استعارة مصغرة للمجتمع الكبير، الذى بات بدوره - فى قراءة فاضل جماعى للواقع - مقهى مهجوراً.

وعلى مستوى السينوغرافيا ، أى التجسيد السمعى والبصرى للعرض، يتبدى المكان فى صورة خشبة مسرح عارية تماماً، إلا من بعض المناضد والمقاعد الخشبية، التى يتغير تشكيلها بين الفينة والفينة، على رأى منا، بواسطة عاملة المقهى، التى يوظفها المخرج (من خلال نسق حركى خاص، يجعلها أشبه بالفراشة، أو راقصة البالية، أو الروح الهائمة) لتلعب دور الكورس الصامت ، المراقب للأحداث من ناحية، وكعلامة على انتهاء مشهد وبداية آخر من ناحية ، وكمعصر هام فى تنظيم إيقاع العرض من ناحية ثالثة . وفى خلفية خشبة المسرح، تصطدم عين المتفرج بحائط أصم عار ، يؤطره برج حديدى، يمتد فوقه وعلى أحد جوانبه، ليضيف إلى جهامة المشهد ووحشته . وعلى هذا الحائط، كانت الإضاءة تعكس الحالات الشعورية حيناً وتسخر منها حيناً ، وكانت أيضاً، بين الحين والآخر ، تومض كالبرق على أرضية خشبة المسرح ، تصحبها جمجمة قطار عابر تصمم الأذان ، لترسم خطوطاً لاهثة محنومة، ثم تختفى فجأة مع اختفاء ضجة القطار . كان لهذه اللحظات الصوتية الضوئية، وقعاً شعرياً هائلاً، ليس فقط لأن صورة القطار ترتبط بمعانى الرحيل والعودة ، والحفصور والغياب والانتظار ، وكلها تيمات تتردد بإلحاح فى العرض وتمتد بطوله وعرضه ، وليس فقط لأن صوت القطار عادة ما يشير فى النفس شجناً غامضاً، وإحساساً باللوعة واللوعة ، ولكن أيضاً لأن صورة القطار العابر سريعاً، التى استدعتها الإضاءة والمؤثرات الصوتية فى خلفية المشهد، ساهمت فى تعميق الإحساس بدلالة المكان

المرئى فى سكونه ووحشته - فبتنا نراه كمقهى مهجور حقاً ، فى محطة  
منسية ، لم تعد القطارات تتوقف عندها - إنه مقهى خارج الزمن ، لا  
رحيل منه ولا عودة إليه ، جزيرة منعزلة عن مجرى التاريخ .

وإذا كان فاضل جعائى قد ركز فى كوميديا على فساد علاقات  
الحب والزواج، فى تنويعات مختلفة ، فقد اختار هنا أن يفضح فساد  
النظام الاجتماعى الأبوى، من خلال التركيز على علاقات الآباء والأبناء،  
وعلى الصراع بين الأجيال . فحادثة اغتصاب أستاذ لطالبة، وما يستتبعها  
من محاولات المؤسسة التعليمية للتستر عليه وحمايته، تفجر صراعاً بين  
الطلبة والأساتذة ، بين الراحين تحت وطأة سلطة المؤسسة (التربوية  
اسماً لا فعلاً) وبين الممارسين لهذه السلطة . وتبرز من خلال هذا  
الصراع صورة ساخرة للمعلم / الأب الذى يلتهم أبناءه ، وصورة  
جروتسكية للمعلمة / الأم، فى شخص امرأة عانس، لا تتورع عن محاولة  
إخفاء الحقيقة حفاظاً على هبة المؤسسة . وفى لمسة إخراجية بارعة ،  
يجسد لنا فاضل جعائى حدة المواجهة بين جيل الطلبة وجيل المعلمين  
من خلال الحركة ، وذلك حين يلتقط أحد الطلاب المعلمة، بعد  
مواجهة عنيفة، ويرفعها فى الهواء، ويدأ فى تطويحها يميناً ويساراً على  
أنغام موسيقى الروك، فى رقصة عنيفة مشبعة باليأس والاحباط، وقد بدت  
فاطمة بن سعيدان فى هذه الرقصة، أشبه بالدمية الخشبية، وكانت طول  
العرض تصرف كدمية آلية متسلطة، يتناقض حجمها الضئيل، ونزعتها

الهستيرية، ونسق حركاتها الجروتسكى، مع قدرتها الصارمة على التسلط، وممارسة الضغط القاتل، فكانت كالنظام.. ضئيل وأجوف، لكنه قاتل. وداخل الوحدة التربوية الأخرى - وهى الأسرة - يتكرر صراع الأجيال، ونلمس اتساع الهوة بينهما، وغياب الفهم والتواصل.

ويطرح المعرض صورة الأسرة فى تنوعتين، تشتركان فى سمة واحدة، وهى غياب الأب وبقاء الأم، فهناك الأم التى تنتظر ابناً غائباً فى بلد آخر وتتعذب لغيبه، وتغيش على أمل عودته، ثم تكتشف فى النهاية أنه قد انضم إلى جماعات المتطرفين الدينيين، وأنه لن يعود إليها أبداً. وهناك الأم الناضجة الأتوثة (وهى أم الابنة التى فرت بعد اغتصابها) التى تحاول التوفيق بين حياتها الخاصة، وبين مسئولياتها تجاه ابنتها. إنها تبحث عن الابنة الغائبة، وتشتبك فى صراع جاد مع الابنة الباقية، وهى أيضاً طالبة بنفس المؤسسة التربوية.

ولا تخلو المسرحية من علاقات حب عذيلة، لكنها جميعاً علاقات محبطة، تعمق الاحساس بحيرة الشباب وتخبطه وضياعه، فى مجتمع يهيمن على المستقبل فيه شبح البطالة، مجتمع تمزقت صورته القديمة، وكشفت عن زيفها ونفاقها، ولم تتحدد صورته الجديدة بعد، ولم تبلور له قيم بديلة.

وغنى عن الذكر أن الممثل هو العصب الحيوى فى أعمال جماعى، وقد جاء الله بمجموعة رائعة من الممثلين، على رأسهم الثلاثى الباهر،

جلیلة بكار ورهيرة بن عمار وفاطمة بن سعيدان . لكن الممثل كى  
بتوهج ، لابد وأن يتنظم فى بنية تشكيلية دلالية ، يغدو جزءاً عضویاً  
منها . وهذا ما فعله فاضل جمایی فى مقهى المهجور ، فملاء حياة وحيوية  
فنية لا تنسى .

وخارج المسابقة أيضاً ، قدمت تونس كلام الليل - العرض الفائز  
بجائزة أفضل عرض مسرحى فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي هذا  
العام . وإذا كان عنصر المكان يتصدر عرض عشاق لمقهى المهجور ،  
باعتباره المحيط المادى والرمزى للأحداث والشخصيات ، والعنصر  
الرئيسى الذى يوحد بينها (بينما يتحول الزمان إلى لحظة شعورية مكثفة  
ممتدة) ، فإن عنصر الزمن ، يلعب نفس الدور فى عرض كلام الليل .  
فالزمن هنا- الليل - هو المحيط الذى تتولد منه رؤى العرض ، بل إن  
الليل يتجسد أمامنا مكانياً ، فى تشكيل بصري ، يحيل المسرح إلى سجن  
من الأستار المعدنية من نوع الحصيرة الألومنيوم المتحركة ، التى تحيط  
بالممثلين ، فلا نبصرهم إلا من خلال شرائطها المتحركة . ودخل  
صندوق الليل هذا ، تتوالى - كما فى الحلم دون روابط منطقية- لوحات  
كابوسية- شائبة ومضحكة ومخيفة ، تعبر عن حقيقة ليل القهر الطويل ،  
الذى يحياه الإنسان فى ظل الأنظمة الدكتاتورية والأبوية المتسلطة .

وحین یتهى الليل ، وتنتهى الأحلام الكابوسية التى تنطق بكل  
المسکوت عنه ، ویزغ النور ، يكون هذا إيذاناً بنهاية كلام الليل .

عندها ، ترتفع الأستار ، لتفسح المكان لضباب الفجر ، ويفرق المسرح فى سحبات دخانية بيضاء ، تسبح فى ضوء أزرق شاحب ، يكشف لنا عن واقع يتسده العجز ، ويرمز إليه ثلاثة رجال يقرأون صحف الصباح على مراحيضهم ، بينما تدور فى الضباب فتاة ضائعة هائمة .

وعلى هامش المسابقة أيضاً ، قدم لنا المسرح الوطنى التونسى ، رؤية إخراجية جديدة ، لمسرحية بيكيت الشهيرة لعبة النهاية ، تحول المسرح فيها ، من خلال مجموعة من الأستار البالية المهترئة والإضاءة ، إلى ما يشبه المقبرة ، وتحولت فيه أجساد الممثلين العارية (إلا من ضمادات بيضاء تغطى عورتهم) من خلال مكياج أسيا بعزيز ، إلى هياكل عظمية متحركة ، وكأن المخرج عبد الحميد بن قياس وفريقه قد قرروا أن يعرضوا أمامنا ما بعد «النهاية» ، أو أن يقولوا لنا إن اللعبة السخيفة القاسية لا تنتهى أبداً حتى فى القبر . ولعل الإنجاز الحقيقى لهذا العرض كان فى مجال التشكيل البصرى ، الذى ساهم فى تحقيقه ديكور محسن الرايس ، وملابس جمال عبد الناصر ، وإضاءة الهادى بو معيزة ، ومكياج أسيا بعزيز الذى شمل جسد الممثل برمته .

أما داخل المسابقة ، فقد قدمت تونس عرضين ، أولهما جاء من المسرح الوطنى أيضاً ، وكان هذه المرة من إعداد وإخراج مؤسس هذا المسرح ومديره - الفنان محمد إدريس - الذى حاول أن يمزج تراث الكوميديا الشعبية التونسية ، بتراث الكوميديا الشعبية اليابانية ، فاختار



ثلاثة نصوص يابانية قديمة، من النوع الهزلى الذى يعرف باسم الكيوجين أو الكيوجان (Kyogen) ، والذى يعود تاريخه إلى العصور الوسطى، وصاغ منها عرض رجل وامرأة .

وقد تطور هذا النوع من المسرح الشعبى الهزلى اليابانى، جنباً إلى جنب مع مسرحيات النو الجادة ، فكانت عروضه تقدم كفواصل ضاحكة بين مسرحيات النو، كنوع من الترفيه، الذى يخفف من وطأة جدية فن النو. وتشبه هزليات الكيوجان، فى هذا الصدد، المسرحيات الساتورية، التى كانت تعقب التراجيديات فى المسرح اليونانى القديم، وتخدم نفس الهدف .

وتتناول هذه المسرحيات الكوميديّة القصيرة (التي تتراوح مدتها من ٢٠ إلى ٤٠ دقيقة) فى العادة، أخطاء البشر العاديين وحمقاتهم لتسخر منها . وهى تفعل ذلك من خلال شخصيات ومواقف نمطية . ونادراً ما تظهر الآلهة فى هذا النوع من الكوميديا الشعبية . وإذا حدثت وظهرت، فإنها تتعرض لنفس السخرية التى يتعرض لها البشر، وتبدو فى مثل ضعفهم وحمقاتهم .

وتتجمع هزليات الكيوجان فى أسلوبها الأدائى، بين النمطية فى الإلقاء والحركة من ناحية، وبين المحاكاة الواقعية الفكّه للحياة العاديّة، من ناحية أخرى . وقد تتخلل هذه المسرحيات أحياناً بعض الرقصات والأغاني، لكنها كانت فى عمومها تعتمد على الحوار والحركة بصورة

رئيسية ، ولم تكن الأتعة تستخدم فيها إلا فى حالة ظهور شخصيات من عوالم أخرى، كالآلهة مثلاً . أما عن الملابس ، فقد كانت ذات ألوان راحية ، تكثر فيها المربعات والخطوط، وإن اقتقرت إلى أناقة وفخامة ملابس مسرحيات التنو .

وتشارك هزليات الكيوجان مع الكوميديا ديلارتى الإيطالية، وغيرها من أنواع الكوميديا الشعبية التراثية، فى كونها مجهولة المؤلف ، بل إن نصوص هذه الهزليات لم تدون كتابة حتى أوائل القرن السابع عشر، رغم أنها ظهرت على المسرح فى العصور الوسطى .

من هذه النصوص الهزلية الشعبية القديمة ، اختار محمد إدريس ثلاثة وشكل منها نصاً فكها، يدور حول امرأة تفر من بيت زوجها السكير، الذى لا تحبه، والذى روجت منه دون أن تعرفه، فيقرر الزوج عقابها وإرغامها على العودة، فيتخفى فى رى قاطع طريق، وينهب متاعها، لكنها تعاود الفرار، فيلجأ إلى وسيط ليعاونه فى إعادتها، لكن الوسيط يخدعه، ويحاول مساعدة الزوجة، تتوالى المطاردات والمواقف الساخرة .

واتساقاً مع تقاليد الكيوجان، اختار إدريس ممثلاً نابهاً ليقوم بدور الزوجة (فالمسرح اليابانى القديم كان ذكورياً بحثاً) ، ورسم له نسفاً أدائياً يعتمد على الحركة والإلقاء المنمطين (stylized) ، على عكس الزوج والوسيط، اللذين أديا دوريهما أداءاً واقعياً هزلياً . وجمعت الملابس بين ملامح من الأزياء الشعبية التونسية واليابانية ، وكذلك

الموسيقى المصاحبة للعرض . وإلى جنب الخلفية المرسومة للمنظر المسرحي ، قسم إدريس المسرح باستارة أخرى أمامها - بعرض المسرح - وقرض هذا التشكيل على الممثلين نسقاً حركياً عرضياً دائرياً وغابت تماماً الحركة فى العمق ، وكان هذا مقصوداً بالطبع ، فبدا المسرح أشبه بالرسومات اليابانية ، ولعبت الإضاءة دوراً كبيراً فى هذا الصدد .

كان عرض رجل وامرأة متعة بصرية رائعة - مثله فى ذلك مثل عرض لعبة النهاية ، ويبدو أن المسرح الوطنى التونسى يعنى عناية خاصة بالسينوغرافيا . وقد تساءل البعض فى نهاية العرض عن الهدف من وراء استلهم تراث الكوميديا اليابانية وجمالياتها فى هذا العرض ، ورأى البعض فى هذه الجمليات مجرد زخرف . أما عن نفسى ، فقد أغتنى جماليات العرض التشكيلية عن طرح أى سؤال . السؤال الوحيد الذى دار ببالى بعد العرض هو : لماذا لم يحضر إدريس بعرضه هذا إلى مهرجان المسرح التجريبي هذا العام ، وهو المهرجان الذى أبدى اهتماماً خاصاً بمسرح الشرق الأتقى ؟

أم العرض التونسى الثانى الذى شارك فى المسابقة، فكان بيع الهوى لفرقة مسرح «فو»، الذى لعبت الفنانة رجاء بن عمار دوراً رئيسياً فى تصميمه وتنفيذه، فشاركت المنصف الصاييم فى وضع نصه وتصوره ، وشاركت آن ماري السلاوى فى إخراجه وتصميم حركته ، كما شاركت أركان بوجلاييه فى اختيار ووضع الشريط الصوتى المصاحب له . أما

السينوغرافيا، فقد انفرد بها قيس رستم، كما انفرد يوسف بن يوسف بالإضاءة، وأنيسة البديوى بالملابس .

ويمثل هذا العرض مرحلة هامة فى تطور فنون الأداء عند رجاء بن عمار، وقد بدأت تعد له العدة منذ ما يربو على السبع سنوات، حين بدأت تتلقى تدريياً منهجياً شاقاً فى فن الرقص الحديث . ففى هذا العرض، يتحد فن الماييم أو التمثيل الصامت بفن الرقص (كما أعاد صياغته وتعريفه الحداثيون وما بعد الحداثيين) ، مع فن التمثيل المنطوق كما نعرفه ، وتتشرك هذه الفنون الأدائية الثلاثة فى بناء عرض ما بعد حدائى فى رؤيته وتشكيله ، ورسائله وتساؤلاته - عرض يتخذ من الفن مادته بدلاً من الواقع ، وذلك لأنه يتشكك فى حقيقة ما نسميه بالواقع ، ويرى فيه جماع نصوص وصور للعالم ، تتوارثها ونورها من خلال الفن والثقافة المتسيدة المهيمنة ، عرض يلعب فيه التناص بين فن السينما وفن المسرح دور المولد لبنية والمطور لتناميه .

إن المتفرج يواجه فى بياع الهوى منذ الوهلة الأولى، شاشة سينما فى عمق المسرح، تمثل كل الديكور، باستثناء سلم حلزوني على جانب من الخشبة، وبعض المهمات البسيطة (منضدة وبعض المقاعد)، التى تظهر أحياناً. وفى المساحة الخالية أمام هذه الشاشة، تدور اللعبة، التى تبدى حيناً كتجسيد للصور الوهمية على الشاشة - خاصة فى الجزء الأول من العرض، الذى يحاكي حركياً أسلوب الأداء فى أفلام السينما الصامتة،

وتبدو حيناً وكأنها امتداد لوجودنا، نحن الجالسين فى القاعة المظلمة، فى مقاعد المتفرجين ، والمتعرضين دوماً لتأثير الإيهام السينمائى على رؤيتنا للواقع . وبينما تهيمن شاشة السينما البيضاء فى الخلفية على أعيننا طول العرض ، تهيمن على أسماعتنا خلفية صوتية، تتكون من أغنيات ومقاطع حوارية، مأخوذة من أفلام عربية وأجنبية متنوعة . ووسط هذا الخليط المتدفق من الصور السمعية والبصرية، المستقاة من الأفلام (رغم أن شاشة السينما تظل صماء بيضاء طول العرض)، تغيم الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم ، فالوهم السينمائى يبدو وكأنه يحاكي الواقع، بينما الواقع نفسه لا يعدو أن يكون فى حقيقة الأمر سوى محاكاة للوهم السينمائى .

إن العرض يبدو فى جزئه الأول، وكأنه مجرد محاكاة حركية ساخرة، لصورة متكررة فى الأفلام السينمائية - وخاصة الميلودرامى منها - وهى صورة الفتاة التى يفر بها حبيبها، ثم يهجرها، فتسقط فى بحر الرذيلة بعد أن تفقد وليدها - ثمرة المتعة المحرمة . لكنه فى جزئه الثانى، يحول فن المحاكاة الساخرة إلى وسيلة لطرح أسئلة جادة وعميقة، حول طبيعة الفن وتأثيره، وطبيعة رؤيتنا للواقع، ومدى خضوعها للصور الموروثة المكرسة ، وهكذا يتحول الفن المسرحى فى هذا العرض إلى سلاح لمقاومة التغييب، وأداة لتفجير «الأساطير»، بالمعنى الذى استخدمه رولان بارت فى كتابه الذى يحمل هذا العنوان .

وعلى صعيد الكوريوغرافيا - أو التشكيل الحركى - جاء العرض احتفاءً بجسد الممثل، وطاقاته الروحية والحركية الهائلة ، واحتفاءً بالحركة كطاقة خلاقة، تبذع المعنى ولا تحاكيه فقط، إن عرض بيع الهوى لم يبع لنا الهواء أو الأوهام ، بل قدم لنا فناً مسرحياً واعياً - فناً وفكراً ، وهو عرض يحق لرجاء عمار وفريقها أن يفخروا به حقاً .

أما العروض العربية الأخرى، التى شاركت فى المسابقة، فلم يستوفى منها إلا ثلاثة :

العرض العراقى مائه عام من المحبة، لمؤلفه فلاح شاكر، ومخرجه فاضل خليل . وقد حصل هذا العرض على جائزة أفضل نص مسرحى . مؤلف عن جدارة ، وأيضاً بجائزة أفضل ممثلة، التى فازت به شذى سالم عن دور الزوجة .

وفى هذا النص المأساوى الجرى، يستلهم فلاح شاكر واقع الحروب المريعة التى خاضها وطنه ، ويصور لنا معاناة امرأة تتمزق بين رجلين، ولا تستطيع الخيار بينهما : الأول هو زوجها، الذى ابتلعت الحرب عشر سنوات كاملة، وقيل لها أنه أستشهد، بينما كان فى الحقيقة أسيراً لدى الأعداء، ثم أفرج عنه ، والثانى هو زوجها الحالى، الذى تزوجته بعد حداد دام سبع سنوات، ليعاونها فى رعاية طفلها من زوجها الأول، وليخفف عنها من وطأة الواقع الكئيب . ولا تقدم لنا المسرحية حلاً لهذا الموقف المرير الساخر ، ولا تطرح أملاً فى الخروج منه أو تجاوزه ، بل تنتهى بتكرار نفس الموقف وقد تبادل الزوجان الأدوار .

وقد كتب فلاح شاكر هذا النص بسخونة وشاعرية واقتصاد درامى بليغ، بحيث لم يكن فى حاجة لآى حيل إخراجية أو إضافات بصرية - يكفى وجود ممثلين أكفاء . وقد كان أداء الثلاثى شذى سالم وهيثم عبد الرزاق وناجى كاشى، على مستوى رفيع من الكفاءة والحرارة . وفى وجود نص كهذا ، وممثلين كهؤلاء، لم يكن هناك مبرر فنى للمسات التعبيرية التى أضافها المخرج، مثل الدمى القماشية الضخمة التى تهيم على خلفية المشهد فى البداية، ثم يحمل الزوج العائد إحداها على ظهره حين يظهر لأول مرة، ومثل ذلك السرير العجيب، الذى تزينه رسومات قبيحة لأكوام من الأتداء المبتورة .

والعرض العربى الثانى الذى استوقفنى، حملته إلينا من القدس الحبيبة فرقة مسرح القصة الفلسطينية، وكان عرضاً بديعاً رقيقاً ، موجعاً ، بعنوان رمزى أبو المجد ، أعدّه جورج إبراهيم عن مسرحية أتول فوجارد الشهيرة سزوى بانزى قد مات .

إن الأفريقى الأسود المجهور، سيزوى بانزى، الذى يفقد تصريح العمل، فيضطر إلى سرقة هوية شخص ميت، يعثر عليه فى حفرة، فى نص فوجارد، يتحول هنا إلى رمزى أبو المجد - عامل فلسطينى من مخيمات اللاجئين فى غزة ، يتكسب من العمل فى يافا، مسقط رأسه، لدى من سلبوه أرضه ومستقبله، حتى يعول أسرته . وحين يطرد من عمله، يجد نفسه فى مأزق رهيب ، فالسلطات الإسرائيلية تحتّم عليه

الرجل، بينما تحتم عليه مسؤولياته العائلية ضرورة البقاء . ولهذا، فحين  
يعثر مع صديقه اليافاوى على جثة رجل فى حفرة، ويقترح عليه صديقه  
سرقة بطاقة هوية الميت الزرقاء، التى ستفتح أمامه أبواب العمل والرزق،  
يواجه رمزى أبو المجد خياراً صعباً بين رغبته فى الاحتفاظ بهويته، وبين  
حرصه على حياة أسرته ، لكنه يستسلم فى النهاية، ويقرر أن يقتل رمزى  
أبو المجد حتى تجد الأسرة اللقمة .

وفى العرض الذى أخرجه محمد بكرى، لعبت الصورة الفوتوغرافية  
دوراً محورياً فى إنشاء الدلالة على مستوى الرؤية، فكانت الصور  
الفوتوغرافية التى تعرض على الشاشة البيضاء، فى خلفية المشهد، تحاور  
الوجود الحى للممثلين أمامها ، وتسخر منه وتسخر حقيقته ، وتطرح  
وجودها الساكن الجامد، باعتباره الواقع الوحيد .

إن العرض يبدأ بوصول رمزى أبو المجد، فى هويته الجديدة، إلى  
ستوديو تصوير ، فهو يريد أن يرسل إلى أهله صورته مع الخطاب الذى  
يعلن فيه لهم أن رمزى أبو المجد قد مات .

وبعد رحلة استرجاعية، نعيش فيها معه ظروف موته المعنوى،  
ونرى فيها يافا الحديثة وقد تحولت إلى صور جامدة متسلطة، فقدت  
هويتها الأصلية ، ينتهى العرض بالبطل، وقد تحول هو نفسه، فى هويته  
الجديدة الزائفة، إلى مجرد صورة . فالممثل يتراجع إلى خلفية المسرح



فى المشهد الأخير، ويلتصق بالشاشة فى جمود، وتحيط به. من الجانبين صور متعددة له، بالحجم الطبيعى، وهو يتخذ نفس الوضع، ويرتدى نفس الملابس .

لقد قدم لنا عرض رمزى أبو المجد درساً فى البلاغة المسرحية، رغم اعتماده على ممثلين فقط ، وغناء على العود لجميل السائح ، وديكور لا يعتمدى ملاءة بيضاء، ومنضدة وكرسيين، وأجهزة تقنية لا تزيد عن بروجكتور لعرض الشرائح ، وبروجكتور أو اثنين للإضاءة. إنه عرض سهل حملة من مكان إلى آخر ، وقد صمم- كمعظم عروض الفرق- للتجول فى الأراضى المحتلة، وسط كل المغترين عن أوطانهم .

لقد ذكرنى موقف رمزى أبو المجد، البطل الذى ولد فى يافا، ثم نفى منها، ثم عاد إليها غريباً مطارداً، وعاملاً أجيراً، ليفقد هويته فى النهاية، ويغترب عن أسرته فى غزة - ذكرنى رمزى أبو المجد ببستين لمحمد الماغوط، يلخصان وضعه ، ووضع كل الفلسطينيين المعلقين الآن على الحدود بين مصر وليبيا :

بعيد عن طفولتى ... بعيد عن كهولتى

بعيد عن وطنى ... بعيد عن منفاى

وكان العرض العرسى الثالث، الجدير بالتوقف أمامه فى هذا المهرجان، هو عرض الخادومات من الأردن، وكنت قد شاهدته فى مهرجان جرش هذا العام.

تبنّت فكرة إنتاج هذا النص، وساهمت فى تفقات إنتاجه ، بل وتحملت الجزء الأكبر منها، عاشقة المسرح، الفنانة مجد القصصى . ومجد القصصى نموذج نادر للفنانة التى كرمست نفسها للمسرح ليس عن طمع فى مال أو شهرة ، وإنما حباً وعشقاً وتفانياً - فهى تحيا من أجل المسرح، وتتفق المال الذى تحصل عليه من وظيفتها على المسرح ، فهى ليست فنانة محترفة، وإنما كانت وستظل هاوية بأئبل معانى الهواية .

وفى إنتاجها المسرحى، تختار مجد القصصى النصوص التى تشبع نهمها للتمثيل، وتقدم أدواراً تتحداه كممثلة . لذا، اختارت الخادمات، واختزلت مع فريقها النص إلى دورين فقط، وحذفت دور السيدة ، مكثفية بحضورها المهيمن على الخادمتين ، واختارت لدور سولانج، ممثلة متميزة قوية، هى السورية المقيمة فى الأردن، نجوى قندقجى، وهى فنانة درست التمثيل فى موسكو . لهذا، جاء العرض أشبه بمباراة عنيفة ممتعة فى التمثيل، وحققت بطلناه درجة من التناغم والتآلف (رغم المنافسة) تحسدان عليه .

وقد توخى العرض البساطة فى السينوغرافيا والملابس، فكان العنصر الرئيسى والمهمين فى الديكور، سرير دائرى كبير ، وكانت ملابس السيدة التى ترتديها كليسر وهى تؤدى دورها، عبارة عن وشاح أبيض طويل، وآخر أحمر ، تلفه الممثلة حول جسدنا فيصبح ثوباً ، وقد كانت هذه البساطة فى صالح التمثيل وخدمته .

تحدثنا عن العروض العربية المتميزة في قرطاج هذا العام ، فهل من شيء مفيد تقوله لنا هذه العروض ، في سعيها الدائب لاصلاح احوال المسرح المصري ؟ اعتقد هذا .

تقول لنا هذه العروض ، إن الممثل المدرب ، الذي لا يكف عن تطوير تقنياته ، واكتساب مهارات جديدة ، قد أصبح ضرورة حيوية في نهضة المسرح العربي ، ومطلباً أساسياً في أى عرض ناجح .

وتقول لنا ، إن أبرز العروض قد جاءت من فرق أهلية دائمة ، تعمل بروح الفريق ، بعيداً عن البيروقراطيات الحكومية ، وفي استقلال عنها ، وإن حصلت على معونات مالية ودعم أدبي منها .

وتقول لنا ، إن الانفتاح على الآخر ، والاستفادة من خبراته ومنجزاته دون تبعية ، يفيد المسرح ولا يضره ، ولا يمسخ هويته .

وتقول لنا أخيراً ، إن المسرح لا يمكن أن ينهض دون صدق مع النفس ، ودون جدية فنية وفكرية .

منه لبنانه ١٩٩٧ : نضال الأشقر

## وطوقوس المرايا الكاشفة

ذات صباح ، منذ سنوات بعيدة ، طرق طارق باب غرفة الأساتذة بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة . كان صباحاً خريفاً غائماً ، وكانت قوائم الجامعة أيامها تهتز إهتزازاً زلزالياً تحت ضربات الجماعات المتطرفة . . استشرى الحجاب بين بناتنا ، واستشرس المتمزتون فى الهجوم على النشاط الفنى ، حتى بلغ الأمر احتلال مسارح إحدى الكليات بالجنائزير ، واقتحام مكتب العميد لإرهابه ، وإجباره على منع عرض مسرحى . . كنا . . أساتذة الأدب والدراما - نقاوم ما استطعنا ، وفى محاضرات الدراما الشكسبيرية ، التى كنت أدرسها آنذاك ، كنت أسعى ما استطعت لنشر عدوى عشق المسرح بين التلامذة . وكان هذا جهادنا ، وكان لهم جهادهم .

كان الطارق طالباً ذكياً نجياً ، وقارئاً نهماً ، على فقره ورقة حاله . كان من تلك القلة النادرة من الطلاب ، الذين يحثون الأستاذ على الإبداع ، ويتحدونه ليبرر أفضل ما فيه - كان يصغى ويتأمل ، ويعانق الدهشة ، فكأنه يتمثل ويوجد فى خياله كل ما تقول .

دعوته للجلوس، فجلس وأطرق . ثم رفع عينيه إلى وقال : « يا  
أستاذة . تحدثينا طويلاً عن المسرح . . تقولين إن النصوص التي  
نقرأها، ليست سوى أجنة، تنتظر الخروج إلى الحياة عبر إبداع المؤدى  
وفريق العرض المسرحي ، وتقولين إن المسرح مغامرة، ورحلة  
استكشاف باهرة، نتعرف من خلالها على تلك المناطق المجهولة  
والمهجورة في الوعي والذاكرة، فنراها تتجدد أمامنا وجوداً حياً نابضاً،  
تذوب في وقدة جماله كل الأقنعة، فتجلى الحقيقة - ليس في وجه واحد  
- ولكن في كل أوجهها المتعددة ، فإذا بنا نتشئ بالخبرة ، ومغامرة  
السؤال ، وجراءة عبور السائد والأمن المألوف ، ونصل إلى ضرب من  
المعرفة المتكاملة، التي يتحد فيها العقل والجسد والروح - معرفة تتجدد  
فيها كل المجردات وتشف فيها كل المجسّدات . تقولين إن المسرح هو  
مكان وزمان نغتنمه من واقعنا اليومي الكثيب لنخلق ساحة فعل إبداعى،  
نقوم فيه بتفكيك الواقع، وإعادة تركيبه ، وقد نفى فيه الواقع تماماً  
لنجد الحلم ولو للحظات ، وتستشهدين بالروسي إفرينوف، فتقولين إن  
المسرح ليس مدرسة أو منبر خطابة ، أو وعظ أو إرشاد، وليس كنيسة  
أو مسجداً أو معبداً يث عقيدة لا تقبل التساؤل ، بل هو مساحة الحيرة  
والسؤال والتساؤل، ومراجعة النفس والثقافة وكل الفرضيات التي تبطن  
حياتنا . . وتقولين إنه نموذج لنمط من الإبداع الجمعى، الذى يتناغم فيه  
جهد كل فرد - من عامل النجارة في ورشة الديكور، إلى عامل النظافة،

إلى حائكة الملابس، إلى الممثل والمخرج والمؤلف والعارف ومصمم  
الإضاءة - لإنجاز فعل هو فى صميمه ثورة، وخروج، وانعتاق من الواقع  
وإعلان حرية... نقولين... وتقولين... ولقد  
وعيت ما قلت، وصدقتك، ومسنى هوس...

صمت لحظات ثم قال :

«بالأمس شاهدت عرضاً مسرحياً ، فرقة من فرق مسارح الدولة ،  
المؤلف معروف . والمخرج والممثلون مشهود لهم بالكفاءة، فيما تقول  
الصحف . بينهم راقصة مشهود لها هى الأخرى فى مجالها بالكفاءة .  
وقد علمتنا أن الرقص بكل أنواعه، ومنها الرقص الشرقى، فن جميل .  
جلست فى ظلام القاعة ساعات أنتظر الرحلة . . تلك المفامرة  
الاستكشافية التى حدثتنا عنها . . ولم أجد سوى ركाम من السماجة  
والسخافة تساقط فوق رأسى ...»

أضفت : «فاختنقت الأنفاس، وشاعت الكآبة فى الروح، وتيس  
الجسد، وأحسست بطعم التراب والعدم فى فمك ؟»

أكمل : «راعنتنى سوقية الإيماءة والإشارة ، وغلاظة الحس  
والحركة، وتلك السطحية المقيتة، التى أحالت الوجود سطحاً معتماً بارداً  
لا يشف عن شئ، وذلك الامتهان لا لعقل المتفرج وحواسه فقط، وإنما  
لوجود الممثل وجسده . وكأنى بضمن التذكرة اشتريت حق حضور سوق

للنخاسة . لم أجد أثراً لاتقاد الروح وتآلق الجسد ، لرشاقة الإيماء وبلاغة الحركة ، ولم أجد أثراً لذلك التناغم والتراسل بين عناصر العرض الذى حدثنا عنه طويلاً . . . أعتذر وأقول . . . لقد ضللتنا يا أستاذة .

قلت : « يا بنى . . ليس هذا هو المسرح الذى أقصده » .

قال ، ورنه سخرية تشوب نبرته : « أين نجد هذا المسرح الذى تقصدين ؟ فى الفرق الأجنبية الزائرة ؟ يبدو أن المسرح لا يصلح لنا أو نحن لا نصلح له ، واعتقد أن «الإخوة» على حق » .

ومضى .

كنت قد لاحظت منذ أسابيع أنه يتأرجح على حافة هاوية التزمت والجمود ، وإن روحه قد تلبدت بالغيوم ، فأخذ يطيل لحيته ، وبدأ لى فى ذلك الصباح الخريفى البعيد ، أننا حين تراخيها وترهلنا فى أدائنا الفنى والحياتى قد أعطينا المتطرفين والمتزمتين أمضى سلاح وأقوى حجة لقهر الإبداع فى حياتنا ، فكأنهم يقولون : «إذا كان المسرح بالشكل ده فبلاش مسرح خالص» .

تذكرت هذا الطالب ، وأنا أجلس فى قاعة المسرح القومى ، مبهورة الأنفاس ، أشاهد العرض اللبئى ، لمسرحية سعد الله ونوس طقوس الإشارات والتحويلات ، وتمنيت أن يكون إلى جوارى لأقول له : أنظر يا بنى . هذا هو المسرح الذى أعنيه . . . هذا هو المسرح كما ينبغي أن

يكون ... جراءة فى الفكر، وجمال فى التشكيل ، وحيوية دافقة ، وإخلاص عارم فى الأداء ، وعناية فائقة بكل التفاصيل حتى أدقها .

لم يكن غريباً أن يأتى هذا العرض ، الذى أخرجه نضال الأشقر لفرقتها - فرقة مسرح المدينة ، على هذه الدرجة من الروعة والإبداع ، فنضال فتانة مسرح من الطراز الأول ، جمعت بين الموهبة الفنية والثقافة العريضة ، وأنفقت من عمرها ما يقرب من الأربعين عاماً تمثل وتخرج وتناضل ، لتحفظ للمسرح العربى كرامته وحيويته ، ووجهه الجميل ، ولتدفع عنه أخطار التبذل والسوقية والتفاهة .

إن فرقة نضال الأشقر فرقة خاصة ، تعتمد على التمويل الذاتى ، أى فرقة «قطاع خاص» . لكن شتان ما بين هذه الفرقة ، وبين الفرق الخاصة عندنا . إن أى مقارنة بين العرض الذى قدمته هذه الفرقة على خشبة المسرح القومى ، وبين ما يقدم على خشبات مسارح القطاع الخاص - بل والعام أيضاً - فى بلادنا ، كفيلة بأن نشعرنا لا بالغيرة فقط ، بل بالخجل أيضاً . ويبدو أنهم فى لبنان يحترمون عقل المتفرج وإنسانيته أكثر مما نحترمها فى بلادنا .

ولأن نضال الأشقر فتانة تحترم فنها وتعشفه ، ولأنها تحترم عقل متفرجها ، وتتق فى ذوقه ، وقدرته على الاستمتاع بالجمال الحقيقى ، والفن الرفيع ، لم تلجأ إلى نص «خفيف» أو «بسيط» ، بل اختارت نصاً جريئاً مركباً ، يطرح أسئلة فكرية عميقة حول طبيعة الثقافة العربية ،



والعلاقات الاجتماعية، والشخصية التي تفرضها ، ويهاجم السلفية ، كما يعرى التناقض العميق فى العقل العربى بين القول والفعل ، بين العقيدة والممارسة ، ويفضح نظرة الرجل الشرقى إلى الجسد والمرأة والجنس والحب والزواج . ويفعل النص هذا كله من خلال موقف درامى محورى مثير، وهو قرار إحدى حرائر دمشق، والزوجة السابقة لنقيب أشرافها، التحول إلى غانية، واحتراف البغاء، لتتحدى التقاليد البالية التى تكبل روح المرأة وجسدها فى المجتمع الشرقى التقليدى .

ولأن نضال الأشقر تؤمن بأن الممثل هو العمود الفقرى للعرض المسرحى، وإنه فى وجود الممثل الجيد تتضاءل أهمية كل العناصر المساعدة، فقد ركزت فى إخراجها على الممثل بالدرجة الأولى ، فاختارت باقة رائعة من الممثلين الماهرين ، المدربين تدريباً عالياً ، والمتمرسين فى فنون الأداء - بما فيها العزف والرقص والغناء ، واختارت لهم أسلوباً فى الأداء الصوتى والحركى، يتشغل برشاقة بين الواقعية والتعبيرية، ويذكرنا فى مواقع كثيرة بأسلوب الأداء فى مسرح الشرق الأقصى ، وساعدها على هذا بالطبع مرونة أجساد ممثليها، ورشاقتهم، وجمال تكوينهم - وخاصة جوليا نصار وكارول سماعة، وحسن فرحات، وحسان مراد، وخالد العبد الله - إلى جانب قدراتهم الصوتية . ولأن نضال الأشقر تعرف تماماً أهمية الأزياء فى المسرح بالنسبة للممثل ، وقيمتها الجمالية والتعبيرية والإيحائية، فقد لجأت إلى

فنانة تشكيلية مصرية مبدعة - هى عزة فهمى - وعهدت إليها بتصميم كل ملابس العرض واكسسوارته ، فتوفرت عزة شهوراً طويلة على دراسة أزياء تلك الفترة من القرن التاسع عشر فى دمشق ، واستلهمتها فى إبداع تصميمات تتسم بالجمال ، وتناغم الألوان والقدرة على الإيحاء .

واستعانت نضال الأشقر فى تحقيق عرضها، السهل الممتنع، بموهبة مصممة الديكور ندى زينية، ومصممة الإضاءة منى كنيكو، فجاء الديكور شديد البساطة، وشديد البلاغة أيضاً . لم يكن على المسرح سوى ثلاث سواتر أرابيسك، تنصدر المسرح فى البداية، كفاصل بين خشبة المسرح والجمهور، ثم تتراجع إلى الخلف مع بداية العرض، لتظل خلفية موحية، تشير إلى زمن العرض، وتشير أيضاً إلى موضوعه وإطاره، وهو الثقافة العربية ، وتجسد فكرة محورية فى العرض، وهى انفصال المظهر عن المخبر، أو اختباء الباطن خلف سطح مزركش . ولعبت إضاءة منى كنيكو البسيطة دوراً هاماً فى تحقيق تدفق إيقاع العرض، سواء من حيث تتابع المشاهد، أو الانتقال من مكان إلى آخر، أو وقت إلى آخر ، كما ساهمت فى إبراز الحالات النفسية المتباعدة فى العرض وتكثيف معانيه .

لقد تصدت نضال الأشقر ببسالة لنص درامى مركب وصعب، وراحت على موهبة ممثلها، وقدرتهم على إمتاع الجمهور وإبهاره بموهبتهم وتفانيهم، كما راحت على ذكاء الجمهور وذوقه ، فلم تلجأ

إلى حيل الإبهار الرخيصة، والديكورات الفخمة، ولم تثقل عرضها بالاستعراضات الراقصة، التي أصبحت أمراً مفروضاً علينا في عروضنا المصرية، ولم تلجأ إلى الإفيهات الكوميديّة المفتعلة لتخفف من جدية النص. ولأنها فنانة أصيلة تحترم فنّها وفنانيها وجمهورها، فقد أبدعت عرضاً مشبعاً، ساحراً، ومبهراً، أعاد للمسرح العربي حيويته الفكرية، وتآلفه الإبداعي، ووجهه الجميل. ولكن بقليل المتعة، كانت الحسرة على ما آل إليه حال الممثل المصري.

الشارقة ١٩٩٨

## منه، يسطج فوق الخليج

بدت الشارقة من نافذة الفندق، فى غيش الفجر، كسرب من الحمام  
البيضاء ، حط على شاطئ الخليج دون موعد ، وتوسد رماله البيضاء  
الناعمة ، وسط النخيل المتناثر، وجزر العشب الأخضر ، وبدت  
السماء فوقها شفاقة ، تحتضن الأرض والبحر، وتمتد لتعانق زرقة الأمواج  
عند الأفق .

لم أكن قد تبينت ملامحها فى الليلة الماضية ، فقد حطت بنا الطائرة  
فى مطار دبی فى جوف الليل ، وكان كل ما سجلته الذاكرة عن المشاهد  
التي توالى كومضات البرق، عبر رجاء نافذة السيارة المنطلقة بنا إلى مقر  
إقامتنا فى الشارقة، هو انطباع عام بالانفساح والهدوء والنظافة ، ومسحة  
من أناقة وقوة، تمزج بين رشاقة الحدائق وعبق الأصالة ، وتعطف عن  
البذخ والزخرف السطحي والبهرجة الرخيصة .

لكننى أحبيتها ذاك الصباح ، حين صافحت عيني فى الضوء  
المفسول بالندى عبر شرفتى العالية . وضممتها إلى صدرى ، وإلى

قائمة المدن الصديقة الوداعة ، التى تخال حين تزورها أنها تحتضنك فى رفق ، وتربت عليك بحنان ، وتغسل عنك أحزان القلب وهموم الحياة . فالمدن مثل البشر : قد تأنس إليها وتآلفها على الفور ، وتشعر أنكما رفاق درب منذ زمن بعيد ، وقد تنفر منها فى التو مهما تزينت وتأنقت .

وعلى مدى الأيام العشرة التى قضيتها فى الشارقة ، أشاركها فرحة عرس أيامه المسرحية ، واحفل معها بأبنائها وبناتها من عشاق فن المسرح ، وحملة رايته ، توطدت صداقتى بالمدينة ، وزاد من عمق الرابطة ، تلك الساحات والحصون والبيوت العربية القديمة ، بمعمارها النادر البديع ، والتى تم ترميمها بفضل عناية وحذب حاكم الشارقة المثقف المستير ، الدكتور سلطان بن محمد القاسمى ، وتحولت بفضل رعايته وكرمه إلى متاحف للفن والتراث ، وبيوت للأدب والفنون ، ومراكز إشعاع ثقافى وحضارى باهرة . كما زاد من دفء المودة والمحبة بينى وبين الشارقة - مدينة الشروق والإشراق - دماثة أهلها ، رقتهم وبساطتهم ، وجهم العفوى للجمال فى شتى صوره ، وسماحتهم المتأصلة فى تاريخ بيتهم ، وفى حضارتهم البحرية الزراعية ، الضاربة بجذورها فى الماضى إلى ما يقرب من سبعة آلاف عام خلت - حضارة عانقت البحر وروضته ، واستخرجت كنوزه الدفينة ، وبنّت بيوتها من صخوره وشعبه المرجانية ، وتواصلت عبر أمواجه مع حضارات الهند والصين والشرق القديم ، وتعلمت من خلال الاستكشافات البحرية

والرحلات التجارية، دروس التواصل والتعاور والتبادل الثقافي مع الآخر، كما وعت قيمة التعددية والاختلاف، التي ترسبت في اللاوعي الجمعي لشعبها، فأسبغت عليه رحابة الفكر، وسماحة النفس، وحمته من شرور التعصب العرقي والديني والثقافي، فأصبحت الشارقة موطناً آمناً كريماً للبشر من كل دين ولون وعرق وجنسية .

حملتُ رمال الشاطئ الأبيض، وخشخشة النخيل، وخضرة العشب المتماوج في نسائم الصباح، وورقة السماء والبحر في قلبي، وأنا اتجه إلى دائرة الثقافة والإعلام لأحضر أول اجتماع للجنة التحكيم .

الدائرة تقع في ميدان الثقافة - ميدان فسيح، تتوسطه جزيرة خضراء يانعة، تحيط بها في دائرة أبنية ساحرة، من الطراز المعماري الإسلامي الرصين. كان الميدان في تنسيق معماره أشبه بصلاة خاشعة فرحة - دائرة مفتوحة، تنسكب السماء وتنساب في حناياها، بأنوارها المتحولة مع ارتحال السحاب وسكونه وانقشاعه، وتشرئب وسطها الأزهار، وذؤابات النخيل، وأعواد النجيل، تسبح بجمال الخالق، ويشاركها تساييحها ذاك السياج من المباني الإسلامية، التي لا تحجب السماء، بل تبدو في رقتها ووداعتها، وكأنها نبئت من تلافيف السحب، وأوشكت أن تبهر على أمواجها، وتذوب في طياتها .

حين دلفت العربية إلى مساحة دائرة الإعلام والثقافة، وردت على الذهن عبارة قديمة، لا أدري من قالها أو أين قرأتها، لكنني حملتها

معى منذ الطفولة، عبارة تقول : إن الإنسان الحق عليه، أن يترك الأرض حين يرحل عنها فى حال أفضل من تلك التى وجدها عليها، حين جاء إليها . البست هذه هى الرسالة والأمانة التى حملها الله للإنسان، والطائر الذى ربطه الخالق إلى عتق كل منا ؟ هكذا تكون العبادة : فى رعاية خلق الخالق ، وطاقات الإبداع التى وهبها للناس والدنيا ، وفى الحفاظ على البيئة والطبيعة والصحة والجمال ، وهكذا يفهم العبادة حاكم الشارقة ، رجل العلم والثقافة الدكتور سلطان .

فى مكتب الدكتور يوسف عيلابى ، هذا الدينامو الثقافى والمرحى الذى لا يهدأ ولا يكل ، تذكرت أهل السودان العزيز جميعاً ، بشماله وجنوبه ، وكل الأصدقاء السودانيين فى فترة الدراسة فى لندن، فى الستينيات، ووددت لو كان بمقدورى أن أحتضن هذا البلد المنكوب كله، بمسلميه ومسيحيه ، وأن أضمد جراحه فى صدرى ، وأن أعيد إليه صفاء الابتسامة. تذكرت صديقتى الحبيبة، نجاة نجار - مثقفة مسلمة من الشمال، من أصول عربية، وصديقتى الأخرى، باسكال، مثقفة مسيحية من الجنوب ، من أصول إيطالية ، وعادت بى الذكرى إلى أمسيات جميلة قضيتها فى اللهو والمرح ، ومناقشة كل قضايا العالم، من قضية الرضاعة الصناعية والحضانات، إلى قضايا المسرح والفن، والقومية العربية، وحقوق المرأة .

رأيت السودان العزيز فى وجه يوسف ، وأسرتنى رقتة وروح الدعابة التى تشبع فى حديثه ، ولطف سلوكه، وحماسه الفطرى العفوى؛

الذى يشى ببراءة إنسانية، لم يبددها تراكم التجارب والخبرات وأحزان الوطن . أحسست أننى أقابل صديقاً قديماً . وزاد من سعادتى أن وجدت الدكتور محمد مبارك بلال، المسرحى الكويتى البارز، عضواً فى لجنة التحكيم . وأنا أكن للدكتور بلال وداً عميقاً، إلى جانب تقديرى الكبير له كأحد أبرز مثقفى المسرح العربى . ومن دولة قطر الشقيقة، جاء المؤلف والمخرج، الفنان حمد الريمى، الذى يعرفه ويقدره جمهور القاهرة المسرحى جيداً من خلال مشاركاته فى المهرجان التجريى ، وهو إنسان شديد العلوية حاصر البديهة ، وفنان مرهف الحس، واسع الثقافة . وكان مقرر اللجنة، الأستاذ محمد عبد الله من الإمارات، وهو من تلك الفئة النادرة من الناس الذين لا تستطيع أن تعين لهم سناً ، فهم فى رقة وبراءة وسماحة أبناء الخامسة، من الناحية النفسية ، وفى خبرة ونضج وحنكة أهل الثمانين، فى مجال العمل الثقافى .

أحسست أننى بين أهل وأصدقاء ، وكان العضو الوحيد الغائب عن جلستنا الأولى هذه، هو الأستاذ الفنان أحمد الجسمى، الذى أعتذر عن حضور الاجتماع لانشغاله بتدريبات مسرحية الافتتاح، عودة هولاءكو، التى كتبها حاكم الشارقة، فى لفنة كريمة، غير مسبوقة فى العالم العربى، لتشجيع فن المسرح .

فى بداية الاجتماع، قرر الإخوة أعضاء لجنة التحكيم انتخابى رئيسة للجنة ، وكان هذا القرار - فى رأى الذى أعلته فى كلمتى فى حفل



الختام - تكريماً لا يقتصر على شخصى المتواضع فقط ، بل يمتد ليشمل المرأة العربية فى كل مكان ، والمثقفات العربيات العاملات فى شتى المجالات . وكان هذا القرار أيضاً، يحمل فى طياته رسالة واضحة إلى المرأة الخليجية، تشجعها وتحفزها على المزيد من الإبداع والعطاء فى مجال فن المسرح . واتفق أعضاء اللجنة على معايير التقييم ، وكانت العجزة الفكرية، مع الابتكار الفنى، ونضج التأول، والعمق الإنسانى، هى معاييرنا .

وفى المساء، كان حفل الافتتاح، الذى شرفه بالحضور حاكم الشارقة، على رأس كوكبة من كبار المسئولين وأبرز الشخصيات فى الإمارة. كما حضره - إلى جانب عدد هائل من الكتاب والمسرحيين - أعضاء لجنة التحكيم ، وضيوف الشارقة ، وكانوا : الدكتور سمير سرحان ، والدكتور فوزى فهمى ، والمخرج انتصار عبد الفتاح ، ونهاد صليحة من مصر ، والمخرج فؤاد الشطى ، ود. حسين المسلم، والمخرج قاسم محمد من العراق، والدكتور محمد مبارك بلال من الكويت ، والدكتور جلال جميل (أستاذ الإضاءة والتثيل) من العراق ، والمخرج والمؤلف حمد الرميحي من قطر ، والكاتب والناقد يوسف الحمدان ، والمخرج والممثل عبد الله ملك من البحرين ، والفنان الشامل الراحل زيناتى قدسية، وهو فلسطينى يحمل الجنسية الأردنية،

ويعيش الآن فى سوريا، حيث أسس مسرح الأحوال، إلى جانب عضويته فى المسرح القومى السورى .

بعد السلام الوطنى ، بدأ الحفل بتلاوة مباركة من القرآن الكريم ، وكانت هذه البداية الجليلة أبلىح تكريم وتقدير لفن المسرح ، وإشارة بليغة إلى سمو قيمته ، ورفعة مكانته ، وأهميته البالغة لحياة الإنسان الروحية والفكرية والاجتماعية . وقد تولى الأستاذ محمد عبد الله، مدير إدارة الثقافة بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ومقرر المهرجان، تقديم فقرات الحفل ففعل هذا بسلاسة واقتدار . . . ويعد القرآن الكريم ، الفى الشيخ عصام بن صقر القاسمى - رئيس دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة - كلمة افتتح بها الدورة الثامنة لأيام الشارقة المسرحية ، وأكد فيها على أهمية فن المسرح، ودوره الإبداعى فى التقدم والرقى ، وأشاد فيها بجهود حاكمها المثقف، الذى استطاع خلال فترة قياسية وجيزة ، وعبر فكره المستنير المتحرر ، أن يضع إمارته فى مصاف الدول والمجتمعات المتحضرة، مولياً الفكر والعلم، والثقافة والإبداع، النصيب الأوفر، والقسط الأكبر، من الاهتمام والعناية والرعاية .

وقد كان الشيخ عصام بن صقر القاسمى محققاً فى كل ما قاله بالنسبة لما يلقاه الفكر والعلم والإبداع والثقافة من رعاية عظيمة فى دولة الشارقة، ولعل أبلىح دليل على هذا، هو اختيار عاصمتها عاصمة ثقافية للعالم العربى لعام ١٩٩٨ .

وتأكيداً لاستمرار دعم الشارقة وحاكمها لفن المسرح، أعلن الشيخ عصام، أن الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، قد وجه دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة ببناء أربع قاعات مسرحية بالإمارة، مجهزة بأحدث الوسائل التكنولوجية الحديثة ، اثنتان منها في مدينة الشارقة، واثنتان في المنطقة الشرقية التابعة للإمارة، في كل من كلباء وخورفكان ، وجميعها تدخل في مراحلها النهائية ، كما منح مسرح الشارقة الوطني، وجمعية المسرحيين بالدولة، مقرين مجهزين بجميع الوسائل والاحتياجات المطلوبة ، ووجه دائرة الثقافة والإعلام أيضاً بتنظيم دورات أيام الشارقة المسرحية سنوياً بدلاً من كل سنتين ، وتخصيص دعم سنوى مالى ثابت للفرق المسرحية المشاركة في الدورات ، إضافة إلى شراء جميع الأعمال المسرحية المشاركة، والتي يسجلها تلفزيون الإمارات العربية المتحدة من الشارقة ، مع ترك حرية الاختيار للفرق المسرحية ببيعها لأية جهة أخرى، وأعلن الشيخ عصام أن دائرة الثقافة والإعلام التي يرأسها، سوف تبدأ فور انتهاء المهرجان في استقبال جميع الفرق المسرحية الراغبة في المشاركة في دورة العام القادم، لتوفير جميع متطلباتها واحتياجاتها .

وكان مسك الختام لهذه القرارات، هو الإعلان عن إنشاء معهد للتدريب المسرحي ، والتعاقد مع أكفأ القدرات العربية المسرحية المتخصصة، للتدريس فيه، والإشراف على خططه وبرامجه . هذا، وقد

أوشك بناء مقر هذا المعهد على الاكتمال ، ويتظر افتتاحه قريباً ، كما أعلن الشيخ عصام .

\* \* \*

ولم يقتصر دعم حاكم الشارقة للمسرح والمسرحيين على هذه المشروعات الرائعة ، التي نأمل أن نرى مثيلاً لها في كل البلاد العربية ، بل امتد إلى تكريم المسرحيين بالانضمام إلى صفوفهم كاتباً مسرحياً ، حاملاً لمسئولية هذا الفن كأحد أبنائه . لقد كانت مسرحية الافتتاح ، عودة هولوكو ، من تأليفه ، وأخرجها بنفسه واقتدار ، المخرج العراقي الكبير قاسم محمد ، فوفر لها كافة الإمكانيات الجمالية ، واختار في عرضها أسلوباً امتزجت فيه ملامح من الكلاسيكية الرصينة ، بملامح من الملحمة التعليمية البرختية .

عن هذه المسرحية ، يقول مؤلفها ، الذي درس التاريخ دراسة أكاديمية متعمقة ، وحصل على درجة الدكتوراه فيه ، من جامعة إكستر ببريطانيا :

«من قراءتي لتاريخ الأمة العربية وجدت أن ما جرى للدولة العباسية قبل سقوطها مشابهاً لما يجري الآن على الساحة العربية وكأنما التاريخ يعيد نفسه ، فكُتبت هذه المسرحية من منظور تاريخي لواقع مؤلم . إن أسماء الشخصيات والأماكن والأحداث في هذه المسرحية كلها حقيقية . إن كل عبارة في هذا النص تدل دلالة واضحة على ما يجري للأمة العربية» .

ومن أفضل النقد الذى كتب حول هذه المسرحية ، ماجاء فى مقال  
للدكتور سمير سرحان ، قال فيه :

«إن الأديب هنا يقدم لنا الأحداث فى وضوح باهر ، وتركيز  
متقشف . فلا تكاد تجد كلمة واحدة لا تدق ناقوس الخطر المحيق بعنف  
مروع ، حوار سريع لاهث لا يترك لك الفرصة لأن تنسى ولو للحظة  
واحدة الهول المنتظر ، ومن خلاله تتكشف أبعاد المأساة الموحجة ،  
وتدرك أنه لا ثمة بق من أمل . وخلف هذا الحوار اللاهث اللاذع  
كضربات السوط ، تتردد أصداء صرخات الشكالى والمذبوحين ، ونسمع  
صلصلة السيوف وأصوات الانفجارات . . . لا عجب إذن أن تأتى هذه  
المسرحية التراجيدية الطابع دون أبطال . فالبطل الحقيقى الوحيد فيها  
يقتل غدراً ، مما يترك فى الفم مذاقاً مرأً عذماً . أما بقية الشخصيات ،  
فكلهم أنصاف رجال أو دمي ، يموتون قعوداً ، أو يتهاوون من مقاعدهم  
كالتماثيل ، أو يذبحون ويسلخون كالخراف .

ويخل الكاتب علينا بالعزاء ، فالنهاية قاتمة قاتمة واقعنا العربى  
الكئيب ، وليست هناك حلول رومانسية أو طوباوية .

فإذا أردنا أن نحيا - وهذه رسالة كاتبنا المنبثة فى ثنايا نصه - فعلىنا  
أن نجاهد حتى لا نتحول إلى دمي مثل ابن العلقمى ، أو خراف مثل  
المستعصم ، أو شهداء مجانين مثل الدويدار ، أو وحوشاً فى صورة  
أدمية ، مثل هولاء وأتباعه .

وفى تحليل ناقد آخر للمسرحية، يقول د. يوسف العيدابي : «عودة هولاءكو شرح للحاضر عبر التاريخ وشرح للتاريخ، عبر الحاضر : لا (حدث) بالمعنى التراجيدي أو الفنى .. لا محاكاة ولا تقمص ، بل مجرد تشخيص / نقل للوقائع ... لا ضرورة للإيهام بالحقيقة . فالمعروض على المتفرج هو حقيقة . وما يقوم به الممثل المشخص هو حقيقى أيضاً . أما المشاعر والانفعالات، فهي جزء من خبرة المتفرج ، متوافرة وموجودة ، وسرعان ما تبرز ضمن استشارة الهدف من المشهد والمغزى المراد أن يصل إلى النظارة . هذا لا ينفي عنصر التسلية ومتعة الفرجة ، بل وحتى التعليمية المتوافرة فى فكرة العرض . بل إننا نجد فى بعض جمل وحوارات المسرحية ما ينبئ عن حس ساخر وفكاهة وضاحك مقصود وموظف . إننا لنذكرها هنا مسرح بريخت وفكرة الابتعاد والدعاية والاغتراب ، بل ونذكر بريخت ومسألة نقل العاطفة بدون أن يكون الممثل عاطفياً . وهنا ما تلحظه فى عودة هولاءكو : موضوعية فى عرض للوقائع ، بل إنها لسجل يجد فيه المشاهد ذاته الشاهد والضحية التى عليها أن تنهض من دنس الواقع إلى طهر الفعل النبيل» .

ثم يمضى يوسف العيدابي لبيان بعداً آخر من أبعاد أهمية المسرحية فيقول :

«الآن فى الزمن الرديء ، يأتى حاكم مشقف ورجل سياسة إلى المسرح ليقول عبره كلمته ، كأنه يؤكد لبلده ولأهله قبل غيرهم، أن

الفنون - والمسرح أقدمها - هي الكفيلة بتطهير النفوس وتغييرها بحفزها على البصيرة والتبصير .. وبالتالي التحول إلى الوعي فالفعل والحركة والتبدل والتغيير .

\* \* \*

كانت مسرحية عودة هولاكو خير افتتاح للمهرجان ، وفي اليوم التالي بدأت عروض الدورة الثامنة لأيام الشارقة المسرحية ، وعددها ١٣ عرضاً داخل المسابقة ، تمثل ١٢ فرقة من اتحاد الإمارات (فالمسابقة تقتصر على العروض المحلية فقط) ، إلى جانب عرضين مستضافين ، هما ، عرض الطيراوى ، من مسرح أحوال السورى ، لزيناتى قدسية ، وعرض قرنيمة ٢ ، من مسرح الطليعة المصرى ، لانتصار عبد الفتاح ، وهو العرض الذى قدم فى حفل ختام المهرجان .

وفي اليوم التالى أيضاً - الثلاثاء ٤ / ٢١ - بدأت الفعاليات الفكرية لأيام الشارقة المسرحية ، التى عقدت فى قاعة المؤتمرات بمتحف الشارقة للفنون (وهو تحفة معمارية خلابة بحق) ، واشتملت هذه الفعاليات الفكرية على :

١ - لقاء تداولى ، رأسه الدكتور فوزى فهمى ، وكان موضوعه : نحو منظور عربى عصري ومتجدد للمسرح ، وشارك فيه كل من انتصار عبد الفتاح (من مصر) ، وعلى أبو الريش (من الإمارات) ، بأوراق ناقشت التأسيس الجمالى للمسرح المتجدد فى مجال الإخراج والدراما .

٢ - حلقة بحثية حول الطليعة المسرحية العربية، رأسها الدكتور سمير سرحان ، وعقدت صباح الأربعاء ٢٢/٤ ، وشارك فيها بالأبحاث والمناقشة د. محمد مبارك بلال من الكويت، ويوسف الحمدان من البحرين ، ونهاد صليحة من مصر .

٣ - شهادات المبدعين في مجال المسرح العربي الطليعي ، وقد رأس هذا المنتدى المسرحي المخرج فؤاد الشطي (من الكويت)، وشارك فيه بشهاداتهم : د. حسين المسلم (الكويت) ، حمد الرميحي (قطر) ، ناجي الحاي (الإمارات) ، سميرة أحمد (الإمارات) ، قاسم محمد (العراق) ، زيناتي قدسية (فلسطين) ، جمال مطر وجمال سالم (الإمارات) .

٤ - عروض فيديو ومناقشات حول تجارب المخرجين الطليعيين العرب . وقد رأس هذا النشاط يوسف الحمدان (من البحرين)، وشارك فيه المخرج انتصار عبد الفتاح، الذي عرض تجاربه الفنية في مصر ، وتعرض كل من عبد الله المتاعى، وجيب غلوم، وحسن رجب، لتجربة الإخراج المحلية في الإمارات .

٥ - ندوات نقدية تطبيقية على العروض كل مساء في المركز الثقافي للشارقة .



وكانت كل هذه الأنشطة عاملاً هاماً في إثراء البعد الفكري والنقدي للمهرجان ، وقد وعدت دائرة الإعلام والثقافة بنشر الأوراق والمناقشات في كتاب تذكاري فور انتهاء المهرجان .

\* \* \*

### عروض المسابقة :

كان أول عرض نشاهده من عروض المسابقة هو مسرحية من نوع المونودراما وهى مسرحية همّ التى كتبت نصها الفنانة صابرين الرميثي ومثلتها أيضاً ، وأخرجها المخرج المبدع عبد الله المناعى الذى صمم أيضاً سينوغرافيتها المبتكرة ، ورغم أنه المسرحية قدمت على مسرح قاعة أفريقيا، وهى قاعة مؤتمرات أساساً، ولذا تعانى من بعض العيوب الفنية وخاصة فى مجال الصوت ، ورغم أن العديد من المسرحيين وأنا ضمنهم لا نجذب التوجه إلى مسرحيات الممثل الواحد أو الممثلة الواحدة ، فقد جاءت مسرحية همّ عرضاً مبهجاً ، ومثيراً للدهشة والإعجاب والتفاؤل بمستقبل المسرح فى الخليج . كانت بحق أفضل بداية لعروض المسابقة ، وجسدت فى عناصرها المختلفة - من النص إلى الإخراج والأداء والسينوغرافيا والمؤثرات الصوتية - عدداً من الملامح الإيجابية البارزة التى تجلت فى أفضل عروض المهرجان، وتبدت كعلامات مميزة للمسار الطليعى التقدمى الذى يتجهجه المسرح الآن فى الإمارات .

ويمكننا أن نجمل هذه الملامح الإيجابية فيما يلي :

- ١ - الاهتمام بالمؤلف المحلى الذى يتفاعل مع تراثه وقضايا حاضره وظروف مجتمعه ، ويتج نصوصاً تعكس خصوصية البيئة المحلية دون أن تنغلق على نفسها أو تتجاهل الأبعاد الإنسانية المشتركة بين البشر، والاهتمام بالتأليف المسرحى المحلى ، وتشجيع كتاب وكاتبات المسرح ، هو جزء من طموح الشارقة لتكون رصيد قومى من الإبداع المسرحى الذى يأخذ بأسباب الأصالة والمعاصرة ، ويعبر عن هموم الإنسان العربى - رجلاً كان أم امرأة - بصدق وجراءة تحفز مسيرة التقدم والتغيير والتصدى لتحديات العصر .
- ٢ - تطويع اللغة العامية الدارجة لمتطلبات التعبير الفنى الدرامى ، واكتشاف مواطن الجمال والشعر فيها ، وتحويلها إلى أداة فنية تعبيرية صادقة تلتصق التصاقاً حميمياً بالتكوين النفسى واللغوى والاجتماعى لأهل البلد ، على اختلاف طبقاتهم وثرواتهم ودرجات تعليمهم ، وتتجاوز فى نفس الوقت هذا التلاحم الحميمى بكل ما هو محلى لتحلق فى آفاق النفس البشرية عامة ، وتعبر عن أحلام الإنسان بالحرية والعدل والرخاء فى كل زمان ومكان .
- ٣ - استنفار طاقات الإبداع المسرحى لدى المرأة - ككاتبة أو مخرجة أو ممثلة - وتحفيزها على العطاء والتعبير الحر الجريء عن تجربتها ، وإضافة خبرتها الإنسانية كخضف المجتمع إلى خبرة الرجل حتى

يصبح المسرح بحق منبراً يعبر عن كل أفراد المجتمع ويشجع الحوار البناء بينهم ، كما يشجع المراجعة النقدية المستتيرة لمخزون التقاليد والعادات والأعراف الموروثة فى ضوء متطلبات الحاضر . ومن الجميل أن وجدنا فى هذا المهرجان مؤلفين رجال يتصرون لحقوق المرأة بحماس يماثل حماس النساء بل ويفوقه أحياناً .

ولعل أبلغ دليل على التشجيع الكبير الذى تلقاه المرأة فى مسرح الشارقة ، بل والإمارات كلها ، هو كثرة عدد الممثلات المتميزات فى عروض هذا المهرجان ، واللاتى جعلن من مهمة لجنة التحكيم فى اختيار أفضل ممثلة مهمة صعبة وشاقة استغرقت منا وقتاً أطول بكثير مما استغرقة اختيار الفائزين بالجوائز الأخرى .

لقد وجدنا أنفسنا أمام باقة رائعة من المواهب التمثيلية النسائية ، وكان لكل ممثلة أسلوبها وطابعها المميز ، لكنهن اشتركن جميعاً فى الإخلاص والحماس والإجادة ، والتمكن من أدوات التعبير الجسدية والصوتية ، وفى الجرأة والشجاعة والانطلاق (فى مجتمع محافظ) . لذا لم يكن غريباً أن يفوز عرض صابرين الرميثى وعبد الله المناعى بجائزة أفضل عرض مناصفة مع عرض بهلول والوجه الآخر ، وأن تشيد لجنة التحكيم فى تقريرها بنص صابرين المؤثر الجريء ، وأدائها التمثيلى الباهر ، وأن تشير صراحة إلى أن منح عرض همّ الجائزة الكبرى يتضمن تقديراً وتكريماً لهذه الفنانة ، ولموهبتها التمثيلية المتفردة ، التى لولاها

لما تحقق العرض على هذه الصورة ، ولما فاز بجائزة أفضل عرض متكامل .

ولأن جائزة أفضل عرض متكامل هي الجائزة الكبرى التي تجب كل الجوائز الأخرى ، فقد رأت لجنة التحكيم أن فوز عرض همّ بهذه الجائزة يتضمن تكريماً عظيماً لمؤلفته وممثلته صابرين الرميثي ، ولذا أثرت ألا ترشح صابرين في السباق على جائزة أفضل ممثلة (معتبرة أن هذا تحصيل حاصل) ، وأن تفسح المجال أمام الممثلات الأخريات الموهوبات .

ولأن المواهب النسائية كانت غنية وكثيرة ، منحت لجنة التحكيم جائزة أفضل ممثلة (دور أول) مشاركة بين ثلاثة فنانات هن (وفق الحروف الأبجدية) : بدرية أحمد، عن دورها في مسرحية الهوا غربي لمسرح دبی الأهلی ، وعائشة عبد الرحمن، عن دورها في مسرحية زمزية للمسرح الحديث بالشارقة ، وعلياء البلوشي، عن دورها في مسرحية رحلة العودة الطويلة لمسرح كلباء الشعبي ، كما منحت جائزة أفضل ممثلة (دور ثان) للفنانة هدى الخطيب، إلى جانب شهادة تقدير للفنانة مريم سلطان عن دورها الرائد في مسرح الإمارات، والفنانة دينا إسماعيل عن دورها في مسرحية لا .

٤ - وكان الملمح الإيجابي الرابع الذي برز في عروض هذا المهرجان ، وتجلى في أول عروض المسابقة - مسرحية همّ - هو الابتكار

وتوظيف الخيال فى التعامل بجرأة وحرية ومرونة مع لغات خشبة المسرح ومفرداته ، والاستعاضة بهذا عن الديكورات النمطية الثابتة . قفى عرض همّ ، قامت الممثلة صابرين بترتيب قطع الديكور والأكسسوار البسيطة بنفسها فى بداية العرض ، وكونت منها تشكيلات معبرة ، وتعاملت معها على طول العرض كوسائل مساعدة لتجسيد حالة الإحباط والقهر وانكسار الحلم التى تعاني منها الشخصية .

وتبدت نفس البساطة والمرونة والابتكار فى التعامل مع الفضاء المسرحى ومفرداته بدرجات متفاوتة فى عرض فى المقهى الذى أعده صالح كرامة، عن مسرحية الساعة العvisية للكاتب السويدي بادالاجير كفت ، وقدمه مسرح الاتحاد بأبو ظبي (وفاز عنه الفنان علاء الدين أحمد بجائزة أفضل ممثل دون ثان)، وعرض الهوا غربى، الذى أعده ناجى الحاي عن مسرحية الطابعان على الآله لمورى شيزجال ، وقدمه مسرح دى الأهلى ، وفازت عنه الفنانة بدرية أحمد بجائزة أفضل ممثلة دور أول (مشاركة) ، وعرض الشبكة لنص هيثم الخواجة ، وإخراج أحمد الأنصارى ، وإنتاج مسرح رأس الخيمة الوطنى الذى حقق جائزة أفضل ملابس .

أما بقية عروض المسابقة فقد سيطرت عليها روح الواقعية الصرفة فى التشكيل والأداء أحياناً ، أو الأسلوب الواقعى المطعم بالشاعرية أو

التعبيرية أو صيغة المسرح الصريح فى أحيان أخرى . وكانت أفضل العروض المتماسكة عرض عرسان عرايس تأليف وإخراج عمر غباشى ، وإنتاج مسرح ديسى الأهلى ، فقد قدم كوميديا اجتماعية واقعية طريفة ، متماسكة البناء ، وجيدة التشكيل والأداء ، واستحق حسن رجب عن دوره فيها جائزة أحسن ممثل دور أول .

وفى مجال العروض الواقعية التعبيرية، التى تتخذ النفس البشرية فضاء لها ، وتتميز بطاقة شاعرية إيحائية عالية ، كانت مسرحية رمزية، من تأليف سالم الحتاوى ، وإخراج إبراهيم سالم ، لفرقة المسرح الحديث بالشارقة ، من أفضل هذه العروض ، ففاز مؤلفها بجائزة أفضل نص مسرحى وفازت بطلتها ، عائشة عبد الرحمن ، بجائزة أفضل ممثلة (مشاركة) عن دورها فيها ، كما فاز مصمم إضاءتها محمد جمال بجائزة أفضل إضاءة مسرحية . لقد تناول سالم الحتاوى فى هذه المسرحية مأساة المرأة المثقفة المطلقة التى تحيا فى مجتمع ينذ المطلقات ، ولا يعترف بحققهن فى الحياة ، وينكر عليهن حق العمل وتحقيق الذات ، وطرح هذه القضية بتعاطف عميق ، وشاعرية رقيقة أضفت عليها مدلولات إنسانية واسعة تتخطى المشكلة الاجتماعية المباشرة .

وكان عرض عودة الرحلة الطويلة، عن نص الكاتب العراقى فلاح شاكى ، اقتباس وإخراج حسين محمود ، وإنتاج مسرح كلباء الشعبى ، من نفس فصيلة العروض الواقعية النفسية ، ذات الملامح التعبيرية ،

والطاقة الشعرية العالية . وكانت البطلة فى هذا العرض أيضاً امرأة تعاني من التمزق بين روجين : زوج ذهب إلى البحر (أو الحرب فى النص الاصلى) وقيل لها إنه مات، وزوج تزوجته ليعولها بعد اعتقادها ب وفاة زوجها الأول، وذلك لأن المجتمع لم يتح لها من وسائل كسب العيش واسلحته سوى الزواج والأثوثة، فاختارت الزواج كالحل الشريف الوحيد المتاح لها .

وقد اختار المخرج حسين محمود (وهو عراقي أيضاً مثل المؤلف) ديكورا واقعياً يمثل البيوت التقليدية للصيادين فى الخليج، لكنه ملا المسرح بشباك الصيد المعلقة والمتقاطعة التى تعبر عن حالة الحصار والتخبط والتعثر التى تعانيها الشخصيات ، ووظف الإضاءة والموسيقى التراثية ، وصوت البحر توظيفاً موحياً ، فاستحق بهذا العرض جائزة أفضل مخرج، واستحققت بطلة العرض علياء البلوشى جائزة أفضل ممثلة (دور أول) مشاركة مع أخريات . ومن العروض اللاحقة فى المسابقة، فار عرض لا، من تأليف وإخراج عبد الله صالح، وإنتاج فرقة دبا الفجيرة، بجائزة أفضل مناظر مسرحية (للفنان وليد الزعابى) ، وأفضل مؤثرات صوتية وموسيقية . ويعالج العرض من خلال مجموعة من المهرجين ، يمثلون وجوهاً متعددة للبطل ، ويجسّدون جوانب من نفسه ، تيمة القهر والتمرد فى مجتمعاتنا العربية .

أما عرض الشبكة، الذى يتمركز حول معاناة فتاة عربية فى ظل الأوضاع العائلية والاجتماعية الجائرة بالنسبة للمرأة فى المجتمعات

المتخلفة، ويعبر عن توقها إلى الانطلاق والانتعاق ، والحرية وتحقيق الذات ، فقد حصد جائزة أفضل تمثيل نسائي (دور ثان)، التي فازت بها الفنانة هدى الخطيب ، وكذلك جائزة أفضل ملابس مسرحية، التي ذهبت أيضاً إلى الفنانة هدى الخطيب التي صممت ملابس المسرحية .

وكان آخر عرض من عروض المسابقة هو بهلول والوجه الآخر، الذي ألفه جمال سالم (الفائز بإحدى جوائز مسابقة تيمور للإبداع المسرحى فى مصر)، وأخرجه حسن رجب ، وقدمته فرقة مسرح الشباب القومى بدبى . وبطل هذا العرض هو نموذج لكل فراقير العالم العربى ، إنسان صغير مطحون، لا يجد وسيلة شريفة لكسب الرزق، فيلجأ تحت ضغط زوجته المتسلطة الشرسة إلى الحيلة والخداع والاحتيال للحصول على ما يسد به الرمق . وتقوده حيله والأعْييه إلى سلسلة من المغامرات فى أروقة المال والتجارة والسلطة ، وإلى مواجهات قاسية خطيرة ، لكنه مثل حال كل الفراقير ينجو منها فى النهاية .

وقد تميز هذا العرض بتناغم الأداء الجماعى لممثليه، واجتهاده لتحقيق المعادلة الصعبة بين الفن الراقى الهادف ، وبين الفن الجماهيرى الشعبى الذى يحقق متعة الفكاهة والفرجة . ورغم العيوب الكثيرة التى شابت هذا العرض ، وأهمها إصرار المخرج عن استخدام الديكور الواقعى رغم كثرة المشاهد وتواليها السريع ، مما شكل عبئاً على العرض،



وعرقل تدفق إيقاعه ، إلى جانب عدم الاهتمام الكافى بجسماليات الملابس وتدريب أصوات الممثلين ، كان العرض فى مجموعه طموحاً ومبادراً وجريئاً واستحق بذلك جائزة أفضل عرض متكامل مع عرض همّ .

ورغم جدية معظم العروض فنياً وفكرياً ، اشتمل المهرجان على بعض العروض الترفيحية الخالصة التى يسميها البعض بالعروض التجارية ، وكان أبرزها عرض المنحوس منحوس ، وعرض فراش الوزير .

وخارج عروض المسابقة ، كان عرض الطيرواى ، للفنان الفلسطينى الرائع زيناتى قدسية ، إحياءً بديعاً مبهرراً لصيغة مسرح الحكواتى ، أدهشنا فيه الفنان بصدقه ، وتمكنه من فن الحكى والرواية ، وطاقاته الصوتية الهائلة ، ورشاقة وبلاغة تعبيره الحركى والإيمائى ، وإعداده الدرامى المميز للنص الذى ولقه من قصة قصيرة لغسان كنفانى بعنوان ورقة من الطيرة ، ومقطع من قصته القصيرة أيضاً المدفع ، مع إشارات كنفانية أخرى تساهم فى تعزيز موقف وذاكرة الشخصية فى سياق العرض العام ، كما يقول قدسية .

والطيرواى هو العرض السابع فى تجربة قدسية فى فن المونودراما ، وهى التجربة التى بدأها عام ١٩٨٥ بمرض حال الدنيا وأثمرت بعد ذلك مونودرامات القيامة ، الزبال ، مجنون يحكى وعاقل يسمع ، أكلة لحوم البشر ، وشئ من غسان .

وتسيطر المأساة الفلسطينية على كل هذه التجارب، وتمثل لحمتها وسداها ، وروحها المحركة وقلبها النابض . وفى كل هذه التجارب، يسمى قدسية إلى خلق شكل مسرحى بسيط متنقل، يستغنى عن مكونات وعناصر العرض المسرحى التقليدى المعروفة ، ويمكنه التحرك فى أى مساحة . ويطلق قدسية على هذا الشكل المسرحى المتحرك اسم «العرض الميدانى» الذى لا يخضع لجغرافيا محددة ، بل يخضع هذه الجغرافيا لمعطياته هو ، ويعتمد بالدرجة الأولى على تواجد الجماهير - أيًا كان حجمها ، وعلى إمكانات الممثل ، وقليل من اللوازم المسرحية الضرورية التى يحتاجها العرض .

لقد أمتعنا قدسية بقدر ما أوجعنا ، وأهاج شجوتنا ، وجلدنا بسوط الذكريات ، ولكم تمنينا جميعاً لو كان بإمكانه أن يستمر ويحكى لنا عن بطولات فلسطين والامها حتى الصباح ، وكم أتمنى أن تتاح الفرصة للجمهور المصرى ليستمتع بإبداعات هذا الفنان الأصيل المتواضع، الذى تذكرنا عروضه بألويات المسرح، وهى الصدق والالتزام والإجادة والتواصل مع المتفرج .

وكان عرض الختام - الذى سبق حفل توزيع الجوائز - هو الترنيمة المصرية التى حارت أيضاً إعجاب ضيوف مهرجان الشارقة المسرحى وجماهيره ، فكانت أفضل سفير لفن المسرح المصرى فى هذه التظاهرة المسرحية الطليعية .

تعامل انتصار عبد الفتاح مع عرضه ككائن حي يتفاعل مع المكان الذى يوجد فيه ، ويتحاور مع بيئته وثقافته ، ولنا طعمه ببعض الآلات والإيقاعات الجديدة التى اكتشفها من تجواله الموسيقى فى الشارقة ، فجاء العرض حياً متألقاً ومثيراً .

ثم كان الرحيل ، وكان الوداع ، ووعد بمسودة التلاقى وتجدد الحوار . غادرت الشارقة ومعى حصاد رائع من الذكريات ، وكنزاً من الصداقات الجديدة ، وصداقة مدينة رائعة منيرة ، أصبحت أثيرة إلى قلبى . فسلاماً إلى الشارقة وأميرها وقادتها وأهلها الطيبين الكرماء ، وفنانيتها المبدعين ، وسلاماً إلى شاطئها وطورها ونخيلها وسمائها ، وإلى كل أثر جميل من آثار ماضيها العريق .

## مسرحية عائده الزمن الآتي

تفصح مسرحية عائده الزمن الآتي عن موهبة فنية كبيرة ، صفاتها الثقافة ، وعمقها الإطلاع الوافر على تراث المسرح العالمي ، وخاصة في القرن العشرين ، وشحذها الإدراك الواعي لتحديات الواقع واللمحة التاريخية الراهنة ، بتياراتها الفكرية المتعددة والمتصارعة ، وقلقها الوجودي والثقافي ، وتحولاتها الاجتماعية والسياسية الخطيرة في ظل الكوكبية والنظام العالمي الجديد .

إن الكاتب يلجأ إلى الفتاوى هنا في محاولة لاستشراف المستقبل على أعتاب القرن الواحد والعشرين ، ويوظف الكوميديا وتقنيات مسرح العيب والمسرح التعبيري ليجسد الأخطار التي تتربص بالإنسان العربي وهو يخطو نحو ذلك المستقبل، بينما لا يزال على تعلقه الرومانسي بحكايا الماضي وخرافاته، وانبهاره السطحي بكل غريب وجديد . وأهم هذه الأخطار هو خطر فقدان الهوية الثقافية، الذي يجسده الكاتب هنا في صورة فقدان اللغة والمعنى . فالمسرحية تنطلق من فكرة اعتباطية اللغة وانفصالها عن الواقع- وهي الفكرة التي طرحها عالم اللغويات السويسري فرديناند دو سوسير في مطلع هذا القرن، وشكلت حجر الأساس في

إنشاء المنهج البنوي وعلم العلامات أو السيميوطيقا - ثم تنتقل بصورة منطقية إلى فكرة نسيية التفسير والمعنى، التي يتبناها العديد من علماء التفسير المحدثين والمفكرين ، لتنتهى - كما يحتم المنطق - إلى عبثية الواقع وضباب الحقيقة .

ويطرح المؤلف رؤيته الفكرية هذه عبر لغة مسرحية شعرية مركبة، تتجاوز الحوار الكلامي إلى التشكيل بالصوت والصورة ، وتتحول فيها الأمكنة (الصالة وخشبة المسرح)، والمفردات السمعية والبصرية، عبر الحركة، إلى استعارات مسرحية مجسدة - أى إلى مجاز شعرى مُجسّد على نهج كتاب مسرح العبث ، وخاصة يونكو فى الكراسى أو الخريت وغيرها . ولأن مسرحية عائد من الزمن الآتى توظف شعر المسرح، فقد جاءت شديدة الكثافة والتركيز ، عميقة التأثير ، طريفة ومثيرة على مرارتها، وخالية من المباشرة الفجة والتقرير والخطابة .

تبدأ المسرحية بمشهد استهلالي يتجاوز وظيفته الميثامسرحية الواضحة - أى كسر الإيهام من البداية والافراق بالطبيعة المصنوعة للعبة المسرحية - ليؤسس حالة مسرحية مؤقتة تقوم على الخلط المتعمد للأزمنة والأمكنة ، وتزاورج فى مفارقة ذكية بين الوهم المسرحى، والوهم الذى يتسلط على الإنسان فى الحياة . فشاهد وضاحك فى هذا المشهد (وهما ثنائى فكاهى يذكرنا بالعديد من الثنائيات الكوميديّة، مثل دون كيخوته وسانشو بانزا، أو على جناح التبريزى وتابعه قفه، أو فلاديمير واستراجون فى مسرحية فى انتظار جودو ، أو لوريل وهاردى وغيرهما)

- هذا الثنائي يبدأ باقتحام الصالة ويعلنان صراحة أنهما ممثلان على وشك تمثيل مسرحية ، لكنهما فى الوقت نفسه يشيران من طرف خفى إلى أنهما فى رحلة بحث تعباً خلالها «من اللف والدوران فى الشوارع والحوارى» ، كما أننا نفهم من ضاحك أن فردة الحذاء التى يحملها شاهد لها علاقة بهذا البحث مما يستدعى إلى الذهن على الفور حكاية سندريللا وعالم الحواديت القديمة ، بينما تشير اللافتة الموضوعة على جانب خشبة المسرح إلى عالم وهمى آخر، هو مدينة الزمن الآتى - أو حلم المستقبل .

هكذا يجد المتفرج نفسه فى البداية فى زمن بين زمنين ، ومكان بين مكانين ، ولعبة بين لعبتين : فقاعة المشاهدة هى قاعة مسرح حقيقى لمشاهدة لعبة مسرحية فى الزمن الحاضر ، وتقع هذه القاعة / الحاضر بين زمن الحكايات والبحث عن سندريللا الذى يأتى منه شاهد وضاحك - زمن الماضى / الخرافة من ناحية ، وبين الزمن الذى تمثله خشبة المسرح ، وهو زمن المستقبل / الحلم من ناحية أخرى . فحركة شاهد وضاحك دخولاً إلى قاعة المشاهدين وصعوداً إلى خشبة المسرح تشكل الخيط الذى يقودنا من الماضى بأساطيره وخرافاته ، إلى المستقبل بأوهامه وأحلامه ، عبر الحاضر - حاضر اللعبة المسرحية المؤقتة ، الذى يمثل الموقع الوحيد للوعى والإدراك ، وكشف الخرافات ، وتعرية الأوهام .

ويتلو هذا المشهد الاستهلاكي مشهد حركى، نرى فيه كلاً سوداء  
مرعبة تطارد فتاة جميلة وتدفعها إلى اعتلاء أحد أبراج الكهرباء هرباً  
منها. والدلالة الأولية لهذا المشهد التعميري هي أن قوى الظلام تحاصر  
الجمال والبراءة، وأن الملاذ الوحيد هو العلم والتنوير والتقدم - وهي  
القيم التي يرمز إليها برج الكهرباء في البداية. لكن هذا الدلالة المبدئية  
لا تلبث أن تتحول في النهاية إلى مفارقة ساخرة، عميقة المرارة، حين  
يكشف المتفرج أن الجمال البراءة قد أصابهما العتة والجنون، وأن هذا  
الجنون قد احتل قمة برج النور، وسيطر عليه، وغدا يشع على الكون مثل  
الوباء الذي يصيب الجميع باللؤة والخيل. ومع انبلاج هذه المفارقة -  
مفارقة المخلل المتقنع بالجمال والخيل المتقنع بالحكمة - تتحول دلالة  
البرج بدورها، فلا يعود يستدعى إلى الأذهان برج إيفل في مدينة النور -  
باريس، رمز الحضارة والتقدم ومثارة الفكر في أوروبا، بل يحلنا بقوة  
إلى الماضى، وإلى برج آخر، هو برج بابل، الذى حدثنا بأمرة سفر  
التكوين فى العهد القديم. لقد أراد البابليون، كما يحكى الإصحاح  
الحادى عشر، أن يخلدوا ذكرهم ببناء مدينة عظيمة وبرج شاهق تخترق  
هامة السماوات، لكن الله خيب معيهم، فخلط ألسنتهم، وأفسد  
لغتهم، فلم يتمكنوا من إكمال البرج وتفرقوا فى أرجاء الأرض. وفى  
بابل الجديدة - مدينة الزمن الآتى - يستكمل المؤلف عبد الكريم بن  
على قصة البرج، ويتخيل أن أهل بابل الجديدة قد نجحوا فى بنائه بعد

أن أصلحوا لغتهم ، لكن الجنون لا يلبث أن يسيطر على هذا البرج العظيم، فيتحول مرة أخرى إلى قوة تفسد اللغة، وتخلط الدلالات، وتدمر المعانى، وتقطع سبل التواصل بين البشر .

إن صورة برج الكهرباء الذى تجلس على قمته سندريللا الجديدة التى أصابها الخبل، تهيمن على المسرحية برمتها وتمثل المولد الرئيسى لدلالاتها ، وهى صورة مبتكرة وموحية وشديدة الطرافة وتقدم أبلى دليل على ثراء خيال المؤلف، وقدرته على توظيف الديكور المسرحى كعنصر فاعل فى بناء دلالة العرض، جنباً إلى جنب مع الصوتيات البحتة المتمثلة فى جملة «تربيا ... شنكا ... ذاكونى ... نبيا .... ميا ... لو» التى تتردد فى أرجاء العرض كريح عاتية تكسح الكلمات المفهومة وتقتلع جذور المعانى.

لقد أثبت المؤلف عبد الكريم بن على بن جواد كفاءة عالية فى التعامل مع كافة عناصر العرض المسرحى المرثية والمسموعة، وتوظيفها توظيفاً بنائياً وشعرياً فى تشكيل النص وتكثيف دلالاته . وسواء اتفقتنا مع المؤلف فى قراءته للزمن الآتى أو اختلفنا معه فى بعض جوانبها ، فلا يسعنا إلا أن نعترف بأننا إزاء موهبة كبيرة فى فن الكتابة للمسرح وأن نحبيه على هذه المسرحية الجادة البديعة .



- ٢ -

تجارب أوروبية



من سكاربارا، اسكتلندة، ١٩٨٨

## مأساة الحضارة في ملهاة

من مدينة سكاربارا، حضرت إلى القاهرة واحدة من أفضل وأشهر الفرق المسرحية البريطانية، هي فرقة ستيفن جوزيف، التي يعمل بها الكاتب المسرحي الشهير ألان إيكبورن مديراً فنياً ومخرجاً، ويخصها بكل إبداعاته، وآخر هذه الإبداعات هي مسرحية من الآن فصاعداً، التي أخرجها إيكبورن نفسه بالتعاون مع رويين هيروفورد، وعرضت على مسرح محمد فريد لمشاهدها جمهور القاهرة قبل أن يراها جمهور لندن .

ومسرحية من الآن فصاعداً هي المسرحية الرابعة والثلاثين لهذا الكاتب الذي يشبهه البعض بشكسبير في غزارة إبداعه وتمرسه في شتى جوانب العمل المسرحي . وكعادته دائماً، يستقى إيكبورن هنا مادته المسرحية من حياة الطبقة المتوسطة الإنجليزية التي تقطن الضواحي، ويصوغها في حبكة شيقة، تعج بالمفارقات والمفاجآت المثيرة الضاحكة، لي طرح من خلالها رؤية ناقدة ساخرة لقيم وسلوكيات هذه الطبقة لكن هذه المسرحية تختلف اختلافاً ملموساً عن مسرحيات إيكبورن السابقة، إذ نجده هنا، وربما للمرة الأولى، يستخدم أسطورة قديمة، هي أسطورة بيجماليون، ويوظفها توظيفاً استعارياً ساخراً، ونجده أيضاً يمزج واقعته

بملاح من أفلام الخيال العلمى وأفلام الرعب ليكسب الموقف الواقعى الخاص بعداً رمزياً عاماً واضحاً . فالمسرحية تصور مؤلفاً موسيقياً تهجره زوجته وابته، فيعيش وحيداً فى ضاحية غربية نائية، تسيطر عليها مخلوقات شائهة متوحشة لا هى بالذكر ولا بالأنثى ، ولا يؤنس وحدته سوى إنسان آلى فى صورة امرأة ، وصوت وصورة صديقه لوباس، الذى يتجسد بين الحين والآخر على الهاتف المرئى ليستنجد به وبشه مأساته، بينما لا يعبأ الموسيقار جيروم بسماعه أو الرد عليه . وفى غياب الزوجة والابنة، يعجز جيروم عن الإبداع، ويفشل فى خلق سيمفونية الحب التى يحلم بها فيقرر استرداد ابته، لكنه يدرك أن عليه أن يقدم واجهة اجتماعية مناسبة لينال مأربه، خاصة وأن زوجته السابقة ستزوره بصحبة مشرف اجتماعى للتأكد من صلاحية البيئة للطفلة . ولهذا الهدف، يستأجر جيروم الممثلة المحترقة روى لتقوم بدور ربة الأسرة ، وتنشأ بينهما علاقة دافئة، تقاومها المرأة الآلية التى ترتدى ثياب الزوجة السابقة وتقوم بمهامها . لكن روى سرعان ما تفر هاربة، إذ تكتشف أن جيروم نفسه قد تحول إلى آلة تجسس وتصنت نهمه، تستبيح همسات الآخرين وخصوصياتهم، وتلتهم حياتهم الشخصية، لتصنع موسيقاه الإلكترونية. وبعد رحيلها، لا يجد جيروم إلا المرأة الآلية، فيشكلها على صورة روى، كما شكل بيجماليون تمثال جالاتيا، ويقدمها للمشرف وزوجته السابقة كأدمية .

وفى الجزء الثانى من المسرحية، يطور إيكبورن مفارقة الإنسان الآلة، ويعمق دلالاتها، عن طريق تكثيف عنصر المسخ والتشوه، والوصول به إلى ذروة المأساة . فالمشرف الاجتماعى يمثل تنوعاً ساخراً على آلية جيروم، إذ حين يخلع سترته، نرى على ظهره مجموعة من الأسلاك والتروس، فلا يكاد يختلف فى مظهره عن الرفيقة الآلية التى تغلف الأسلاك والتروس ساقها . وحين تصل الزوجة، نكتشف أنها هى نفس الممثلة التى قامت بدور المرأة الآلية فى الجزء الأول ، هذا بينما تؤدى جينى فانيل، التى مثلت روى فى الجزء الأول، دور المرأة الآلية فى الجزء الثانى . ويجسد تبادل الأدوار هذا، فى لغة مسرحية خالصة، فكرة التحول والمسخ - تحول الإنسان إلى آلة والآلة إلى إنسان . وحين تصل الابنة، التى رأيناها فى الجزء الأول على شاشات التلفزيون العديدة التى تطل على الحجرة من كل جانب، نجدها قد تحولت من طفلة جميلة بريئة إلى مسخ مربع ومضحك فى آن واحد، لا هو بالذكر ولا بالأنثى، ولا يكاد يختلف عن المخلوقات الشائثة التى تحكم العالم الخارجى فى هذه الضاحية النائية، وهاتى ترمز إلى عالم المستقبل ، التى اطلت علينا مراراً بوجوهها القبيحة من خلال شاشات التلفزيون فى الجزء الأول.

ويصل إيكبورن بمفارقته المحورية إلى ذروتها الساخرة المريرة حين يجعل المرأة الآلية المبرمجة تنجح حيث يفشل البشر، فتتزعج مسوح المسخ والتشوه عن الطفلة جين، وتعيد إليها هويتها الضائعة . وتنتهى المسرحية

كما بدأت بمفارقة تختلط فيها الهزيمة بالانتصار . فالحب ينجع فى استعادة الطفلة من أحضان الآلة إلى أحضان أبويها ، ويلهم جيروم سيمفونيته، لكن جذوة الإبداع حين تشتعل تلتهم كل شئ، فيترك جيروم المرأة الآلية تنهار وتوقف، ويدع زوجته وابنته فريسة للمخلوقات المتوحشة فى الخارج ، ويظل وحيداً مع سيمفونية الحب الإلكترونية، ينتظر إنهيار المنزل على رأسه تحت وطأة ضربات شقيقات الظلام .

إن مسرحية من الآن فصاعداً هى كوميدىا سوداء تحمل فى عنوانها تحذيراً واضحاً من مستقبل الحضارة الغربية التى طغت عليها الآلة، وشوها العنف، ومزقتها الفردية وانعدام التواصل البشرى . ورغم كمية الضحك الهائلة التى تفجرها المسرحية إلا إنه فى كل الأحوال ضحك مرتعب متوتر، يذكركنا بنظرية هنرى برجسون فى فلسفة الضحك . لقد وصف برجسون الضحك بأنه تعبير عن إحساس بالتوتر والخوف، يتولد من إدراك التشوه والآلية فى سلوك البشر . وهكذا الضحك هنا فى مسرحية، ايكبورن الأخيرة هذه . وقد جاء الديكور والإخراج والتمثيل فى العرض مؤكداً ومجسداً لفكرة الآلية المرعبة هذه، فهيمنت الأجهزة الإلكترونية على الديكور، وجسدت الحركة والتمثيل آلية الإنسان ببلاغة عميقة ، وتضافرت الصورة التلفزيونية مع الموسيقى والإضاءة والملابس والمؤثرات الصوتية فى خلق الجو الرمادى الآلى الحيادى العام الذى غلف المسرحية، وكان أبلغ تعبير عن غياب الدفء الإنسانى، وصقيع مجتمع المستقبل .

منه إنديه، اسكتلنده، ١٩٨٩

## الوجه الثائر في المسرح البريطاني

عودنا المجلس البريطاني فى السنوات الاخيرة أن يحضر لنا خيرة عروض الحركة الطليعية فى المسرح البريطانى، وأن يتبنى الفرق الشابّة، التى تسخر من أحلام الإمبراطورية القديمة، وتبنى موقفاً تحريراً إزاء كل القيم البالية التى سادت عالم الأمس . . فلا عتجبية ثقافية . . ولا تعالية عنصرية، ولا قدسية كلاسيكية راقية تبسّع أيديولوجية التسلط والاستغلال باسم القيم الأدبية الراسخة. جاءنا المجلس البريطانى منذ عامين بمسرحية الملك لير، رأينا فيها الملك المهيب يتقافز على المسرح فى ثيابه اللدخلية، بينما جلس الممثلون على ذلك خشبية حول المسرح يتظنون أدوارهم، واعتلى بعضهم سلالم معدنية، وأخذوا فى صب جرادل الماء على رأس الملك وبهلولة، فتناثر رذاذه على المتفرجين فى الصفوف الأولى . . وكان ذلك فى مشهد العاصفة الشهير الذى اكتسب فى هذا العرض طابعاً هزلياً ساخراً، أبرز جنون «لير» وعالمه، رغم جلال الشعر وعمق الألم .

وبعد الملك لير ، حمل إلينا المجلس البريطانى أحدث مسرحيات الكاتب الكوميدي المعاصر الآن إيكبورن من الآن فصاعداً . . . وكانت

نقداً لازعاً لألية الحياة الغربية الحديثة، فوجدنا الإنسان يتحول إلى «روبوت»، وينعزل في غرفة تحفها شاشات تليفزيونية، تكشف عالماً وحشياً غريباً يتهدد البشر خارجها . . وقبل ذلك، شاهدنا الكوميديا الشكسبيرية الضاحكة الليلة الثانية عشر تنفذ بأسلوب مسرح المرائس، فتبدأ بالممثلين وقد تعلقت أيديهم ورؤوسهم بخيوط الدمى، وارتدوا أقنعتها الكاريكاتيرية، وثبتوا على قرص خشبي مستدير، يدور على نعمات ذكرتنا بالصناديق الموسيقية .

وأمام هذه العروض وغيرها، تقلص بعض النقاد، وتشجع بعض الأكاديميين غضباً على انتهاك وامتهان شكسبير وغيره، وكأنهم أكثر كلاسيكية وأعتى محافظة ورجعية من أبناء الأمبراطورية . . لكن المجلس البريطاني مضى في سياسته الحكيمة، وهي أن يطلع المتفرج المصرى على أحدث عروض المسرح البريطانى، فاستقدم إلى القاهرة فرقة نائرة تجريبية أخرى، هي فرقة مسرح «ترافيرس» الأسكتلندى، التى تمتد ثورتها من الفن إلى الفكر والسياسة، فأعضاؤها جميعاً ضد الإمبريالية والتاتشيرية والرأسمالية والرجعية والكلاسيكية والتفرقة العنصرية. . . ويمثلون مع غيرهم فى العديد من الفرق الطليعية الوجه التقدمى النائر فى المسرح البريطانى .

وقد جاءت إلينا فرقة ترافيرس بعرض يجسد موقفها الفكرى . . فمسرحية آمال كبيرة ، التى أعدها الكاتب الاسكتلندى الشاب جون



كليفورد، تعرى فراغ وفساد وأنانية حياة الطبقات العليا. وتسخر من قيمها العقيمة وتقاليدها وشكلياتها البالية، والأفكار الرومانسية الزائفة التي تساندها، وتنتقد بضاوة القهر والظلم الاجتماعى والتضليل الذى يتعرض له الإنسان فى ظل الأنظمة الرجعية .. ولا عجب، فالمسرحية إعداد مسرحى لرواية الكاتب الفقير إلى الله - الغنى بثوريتيه وموهبته - تشارلز ديكنز، الذى غاص إلى قاع مجتمعه .. إلى السجون والأرقعة والأرصفة الباردة، والمصانع وجحور المعدمين. وأوكرار اللصوص والمجرمين .. ليكتب عن ضحايا الثورة الصناعية فى انجلترا فى القرن التاسع عشر فانتصر للفقراء والأطفال والمنبوذين، وكانت عذاباتهم مداد قلمه اللاذع الساخر الذى سجل جرائم الرأسمالية آنذاك ... عبودية الإنسان وبشاعة الاستغلال والرق الاقتصادى. ولعل القارئ يتذكر فيلم أوليفر أو حلقات نيكولاس نيكلى التى عرضت على شاشة التلفزيون المصرى .. وهى من إبداعات هذا الروائى اليفظ الضمير. تصور المسرحية طفلاً فقيراً يتيماً يعيش مع أخته وزوجها الحداد الطيب الرقيق «جو»، الذى يعمده لامتهان حرفته .. لكن الطفل الفقير «بيب» لا يلبث أن يقع ضحية لجشع التاجر البرجوازى الصغير «الم بامبلتشوك»، الذى يرسله إلى القصر الاقطاعى الكبير، الذى تخلف عن ركب الزمن، فتوقفت ساعاته جميعها، ودب العفن فى جنباته .. وهناك يصبح الطفل فريسة لسيدة القصر المعجور المختلفة «مس هافيشام»، التى هجرها حبيبها

يوم عرسها، فلم تغلغ ثياب العرس حتى بلت واصفرت على جسدها المتداعى، واحتفظت بكعكة الزفاف حتى نسجت العناكب ستاراً شفافاً حولها، ورعت الفئران والحشرات فى باطنها . وأقسمت «مس هافيشام» على الانتقام من الرجال، وكان سلاحها الفتاة الجميلة «استيلا»، التى تبتها وهى طفلة، وخرست فيها القسوة والانانية، والكبر والغرور، حتى غدت مخلوقة ثلجية شائثة، لذتها تحطيم قلوب عشاقها. وتنسج «مس هافيشام» بمعونة برييتها خيوطها بدقة وإحكام حول الطفل «يبب»، فتغرس فى نفسه الشعور بالضعف والدونية، وتعلمه الانانية والتكبر، فيخجل من أصله ومنبته، ويتكر للعامل الطيب «جو» الذى رياه، ويخجل من سلوكه العفوى البسيط ومن حرفته الشريفة . وحين يهبط فجأة وعد بالثروة والجاه على الصبى «يبب» من مصدر مجهول، يتوهم أن «مس هافيشام» المعجوز الأرستقراطية هى صاحبة هذا الفضل، وإنها فعلت هذا حتى يقدو زوجاً لائقاً برييتها .. ورغم أن مصدر الثروة المفاجئة، كما ينكشف لنا فى النهاية، هو سجين سابق، وأحد ضحايا المجتمع الطبقي الظالم - وكان الصبى ييبب قد أسدى له معروفاً فحفظه السجين، وأوقف ثروته التى جمعها فى المنفى، فى أمريكا، (التي كانت بريطانيا ترسل إليها آنذاك الخارجين على القانون) على تعليم ورعاية الطفل «يبب» حتى يصبح سيداً من الوجهاء، ويتحرر من عبودية الفقر ووصمته الاجتماعية - رغم هذه الحقيقة، فإن المعجوز الأرستقراطية تغذى فى نفس الصبى الوهم بأنها صاحبة الفضل عليه، حتى تضمن

انصياعه التام لإرادتها . وتكرر معانى القهر وتسلط الاغنياء على الفقراء فى الرواية ، والمسرحية أيضاً ، فى علاقة المحامى الشهير الثرى «جارجز» بموكله ، الذين يمتص دماهم ، ويعاملهم بكبر وقفاظة وقسوة ، وفى علاقته بالسجينة السابقة «مولى» ، التى يحررها من حبل المشنقة ليستعبدوها مدى الحياة ، ويسجنها فى بيته كخادمة . وتصور لنا المسرحية فى النهاية انهيار آمال أو أوام البطل .. أوام الشراء ، والتسلط الطبقي ، والحب .. فهى آمال لم تكن دعامتها الصدق والعمل .. بل ارتكزت على البناء الاجتماعى الهرمى الفاسد ، الذى يمثله قصر «مس هافيشام» المتداعى . وحين تنهار شبكة الأوام مع انهيار القصر الكبير ، يتحرر البطل من القيم الطبقة الزائفة التى أفسدت حياته ، وينبذ مجتمعه العفن ، ويرحل إلى حياة قوامها الإخلاص ، والعمل الجاد ، وإن حملت روحه جراحاً لا تتدمل .

وبعد أيام من العرض ، التقيت بأعضاء فرقة ترافيرس فى حفل تعارف بسيط فى منزل دافيد كودلينج ، ممثل المجلس البريطانى الجديد .. وهو عاشق لمصر .. يتكلم العربية ، ويمتلك حساً فكاهياً واضحاً ، ويساطة أولاد البلد ، وهو أولاً ، وقبل كل شئ ، يحترم العقل المصرى ، والذوق المصرى ، فما أن تسلم مهام منصبه ، حتى أخذ على عاتقه مهمة إيقاف سيل العروض الهزلية الهزيلة التى تحضرها شركة الخطوط الجوية البريطانية إلى مصر ، لتعرض فى الأوتيلات الفخمة ،

فى جو أشبه بأجواء الكازينوهات ، أو الصالات ، حيث الطعام والشراب والموائد ، والأحاديث الجاتية . والجواهر والفوريرات ، والفحكات الملعلطة ، وكل المظهرات البرجوارية السقيمة . وفى رأى دافيد كودلينج أن هذه العروض تسمى إلى المتفرج المصرى ، إذ تستخف بعقله وثقافته ، وذوقه الفنى ، كما تسمى إلى المسرح البريطانى ، إذ تقدم وجهه الرجعى الشائى .

كانت الفرقة قد عادت لتوها من الاسكندرية حيث قدمت عرضين على مسرح سيد درويش ، وتحدث الجميع بابتهاج شديد وحماس حار عن امتلاء المسرح ، وتجاوب المتفرجين ، بل وعن حادثة الشغب التى تخللت العرض هناك ، والتى وصفتها كارين ، دينامو الفرقة ومديرتها الفنية ، بأنها « دليل صحة وحيوية » . . وأضافت : « لقد أحسنا إننا فى مسرح حقيقى ، به جمهور حى ، يضحك ويصفق ، وقد يصفر ويشاغب » . ورغم المتاعب التى سببتها أجهزة الإضاءة العتيقة البالية التى ضيعت العديد من « إفيهات » الإضاءة ، وأفسدت نهايات بعض المشاهد ، ورغم ضعف التجهيزات الصوتية بالمسرح ، فقد أحبت الفرقة كل شئ ، واحتفنت كل شئ فى مصر بفرح حقيقى وممتعة صافية . قالت نجريس ، التى أبدعت فى أداء شخصية العجوز الأرستقراطية المختلة ، « مس هافيشام » ، رغم أنها فى الواقع شابة جميلة بسيطة مرحة : « لقد لفحتنا حضارة النيل العريقة كالخمر المعتقة حين هبطنا فى مطار

القاهرة قادمين من العراق ، وأحسنا بأريجها فى الهواء حولنا . .  
وعرفناها ، وكأننا شربنا ماء النيل دائماً . . وقد صاحبنا هذا الأحساس  
دائماً ، وغلف كل عروضنا هنا ، وعمقه تجاوب الجمهور المصرى  
بحيويته ووعيه ، فهو جمهور ذواق وذكى ، تجرى الفنون فى عروقه منذ  
فجر التاريخ . . وأضافت . «كم هو رائع وغريب أن نشعر نحن أبناء  
الإقليم الشمالى البارد فى بريطانيا بهذا التجاوب الحميمى مع أهل حضارة  
الدفع والهواء الطلق» .

وصاح هنرى، الذى قام بدور «بيب» فى مرحلة الطفولة : «أرجوكم  
إذا دعوتم فرقتنا مرة أخرى لا تنسونى . . تذكروا هنرى . . قولوا إن  
هنرى يتمنى أن يمود» . وهنا تدخل معد العرض ، المؤلف المسرحى  
جون كليفورد ، ليعلن : «لقد شربت ماء النيل بدلاً من المياه المعدنية  
عملاً بالمثل القائل من يشرب ماء النيل يمود إليه» . كدت أن أقول له  
ولماذا التسعب . . لم يكن الأمر ليختلف لو أنك شربت من رجاجات  
المياه المعدنية . . فمعظمها يعبأ من الحنفيات . . أى من ماء النيل . .  
لكننى تداركت نفسى وصمت . . وأفقت على صوت جريس الهادئ  
يهمس : «أجل كم نتمنى أن نعود» .

من إدنبره ، اسكتلنده ، ١٩٨٩

## تجربة أجنبية في مسرح الرواية

حين دعيت لمشاهدة عرض آمال كبيرة ، الذى قدمته فرقة مسرح «ترافيرس» الاسكتلندية فى القاهرة والإسكندرية ، وجدتني أشفق على الفرقة ، وعلى كاتب العرض ، جون كليفورد ، ومخرجه إيان براون ، ومصمم مناظره ، جريجورى ناش ، من هول المهمة التى تصدوا لها ، وهى تقديم إعداد مسرحى لرواية من روايات الكاتب الإنجليزى تشارلز ديكنز (١٨١٢ - ١٨٧٠) .

لقد ابتدع هذا الروائى الخالد أسلوباً جديداً وفذاً فى القص ، يجمع بين الواقعية المفصلة الدقيقة ، والسخرية اللاذعة المتفجرة بالفكاهة ، والنقد الاجتماعى الصارخ ، والتجسيد الكاريكاتورى الذى يتبدى هزلياً حيناً ، ومغرقاً فى العاطفية حيناً ، ويقترّب من الإثارة والميلودراما فى أحيان . ورغم ذلك .. رغم الهزل والميلودراما والإثارة ، التى جعلته كاتباً شعبياً محبوباً ، وقربته من العامة ، وأقصته لفترة طويلة عن اهتمام النقد الجاد والساحات الأكاديمية . . ينذر أن يجد القارئ فى أعمال ديكنز ترخيصاً فى الفن أو الفكر أو العواطف ، فلقد كان ديكنز يقبض على واقع لحظته التاريخية بقبضة الخبرة والتجربة والمعاناة ، وكانت مبالغاته

العاطفية تنبض بالصدق .. وكانت مبالغاته الهزلية وحسه الساخر آليات دفاع ومقاومة ، ساعدته كما ساعدت قراءه ، على تحمل الحياة ومنطقتها فنياً ، رغم جنون الظلم والاستغلال الذى تفسى فى مجتمعه ، ودفع بوالده إلى سجن «مارشالسى» بسبب تراكم الديون عليه ، ودفعت به هو - بعد طفولة واعدة هائشة فى بلدة «تشاتام» - إلى مصنع من مصانع الورنيش وهو ما زال بعد فى الثانية عشرة . ولعلنا لا نبالغ إذا وصفنا عمل الأطفال فى المجتمع الصناعى الانجليزى فى ذلك الوقت بأنه كان ضرباً من الرق والاستعباد ، إذ لم يكن لهم حقوق أو نقابات تدافع عنهم ، وكانوا يُستأجرون بأبخص الأجور ، ويتعرضون للامتهان النفسى الجسدى ، ويستباح عمرهم كما تستباح صحتهم ، فيعملون فى أسوأ الظروف .. فى أماكن معتمة رطبة باردة ، من الصباح إلى ما يقرب من منتصف الليل ، دون راحة أو غذاء . وحين رحمت الأقدار الطفل تشارلز من عبودية رقى العمالة الصناعية ، لم تثبت أن ألفت به فى أحضان رقى العمالة التجارية ، فوجد نفسه «ساعياً» فى أحد المكاتب .. وكان عليه أن يتسلق بشق النفس من الحضيض .. من عالم القهر والسجون والأرصفة الباردة ، إلى عالم الكرامة والإبداع .. فتعلم الاختزال ، ودخل عالم الصحافة حيث تفتحت موهبته ، وغزر إنتاجه الذى تلفه الرجل العادى ، وأصحاب الضمائر اليقظة ، بينما احتقره المتهقرون والأكاديميون .

إن روايات ديكنز لا تنفصل عن أسلوب ديكنز .. فالمعنى لا يكمن فى حبكة أو هيكل سردى منطقى .. بل يتشكل تدريجياً فى الوجدان من

خلال إشراقات المقاطع الوصفية الدقيقة ، التي تحفر صوراً باقية في  
الذهن ، ومن خلال التعليقات الجانبية الساخرة ، التي تعطي الروايات  
طابعاً مسرحياً واضحاً . . وكأن المؤلف - كصاحب صندوق الدنيا -  
يعرض علينا صوراً متفرقة من الحياة ، يلخصها بينما يصبح «اتفرج يا  
سلام !» . أضف إلى ذلك أن ديكنز كان يهوى البشر . . خلق الله في  
دنيا الله . . وقد أتاحت له خبرته الحياتية المتقلبة أن يعرف أنواعاً  
وأنواعاً منهم . . فهو ابن الشارع والزقاق والحارة . . وهو من لوث  
براءة طفولته ظلال وأشباح سجن «مارشالسي» الكئيبة فطاردت كهولته .  
ولأنه كان يهوى البشر ويعرفهم ، ويعشق حياة عاصمته الحبيبة لندن ،  
فى كل جوانبها المتناقضة ، فقد حفلت رواياته بنماذج بشرية مثيرة  
وغريبة . . كان يقحمها بين الحين والآخر على الخيط السردى الرئيسى ،  
حتى إذا أوشكنا أن نفقده ، عاد بنا بحنكة ماهرة ، وسار حيناً ، ليتوه  
بنا بعد قليل فى أزقة جانبيه ومسارات ملتوية مرة أخرى . . وهكذا  
دواليك .

إن كل رواية من روايات ديكنز تخلق عالماً حياً متكاملأ ، يتخطى  
الحبكة ليرسخ فى الذهن مكاناً أليفاً يرتاده الخيال بين الحين والآخر ،  
فيجد القارئ نفسه يتذكر عالم أوليفر تويست أو دوريت الصغيرة أو  
أغنيات الكريسماس أو مذكرات مستر بيكويك ، أو غيرها من  
الروايات ، فى حميمية شديدة بعد أن يكون قد نسى تفاصيل الحدوتة



تماماً . ولهذا السبب . ولكل الأسباب السابقة . . أشفقت على فرقة «تراقيرس» من هول مهمتها . . خاصة وأنها اختارت رواية تعتمد في حبكتها على الأسرار الخفية المثيرة . . فلكل شخصية «هيكل عظمى في الخزانة» ، كما يقول المثل الإنجليزي . . فهناك هالة الغموض التي تحيط بساكنة القصر المختلة ، «مس هافيشام» ، التي خاصمت ضوء النهار منذ زمن بعيد ، وأوقفت ساعات القصر عند لحظة زفافها . . بل واحتفظت بثوب الزفاف على جسدها الذابل حتى بلى وأصفر لونه ، وأبقت على مائدة العرس حتى ضرب العفن في أرجائها ، وتسجت العناكب ستاراً حولها ، وسكنتها الحشرات . . وهناك الغموض الذي يحيط برببيتها الباردة المتكبرة «استللا» ، كما يحيط بمديرة المنزل «مولي» ، التي تعمل في بيت المحامي «جارجز» ، ويحادثة الاعتلاء على «مسز جو» ، التي تفقدها الحركة والنطق . . وهناك أولاً وقبل كل شيء سر رب نعمة «بيب» ، الذي يتبناه مالياً دون أن يفصح عن هويته . . وكذلك سر «ماجويتش» ، الذي يمثل لقاءه بالطفل «بيب» ، في بداية الرواية ، بداية رحلة الآمال ، ويعلن ظهوره في النهاية ، في بيت الشاب «بيب» ، دمار الآمال وإنكار الحلم .

أسرار وأسرار تشبك خيوطها في نسيج عنكبوتي - كذلك الذي يحيط بكمة الزفاف في القصر الغارق في الظلام - لتشكل عالم النص . . عالم يذكرنا - رغم سياقه الزمني والمكاني الواقعي - بعوالم

الوهم والأحلام والذكرى .. عالم من الظلال المتراكمة، وهالات الغموض الضبابية الكثيفة .. تلتهم الشخصيات والمواقف والأحداث فى ثناياه ، فكأنها صور مشترية، تطفو من أعماق بحار الذاكرة ، أو مضامير مبعثرة، تبرق فى سماء الوعى الملبدة بالغيوم . ولعل استخدام ديكتز لصيغة السرد بضمير المتكلم، التى تضافى على القص طابع المونولوج، أو حديث النفس والذكرى ، وتحيل فضاء الأحداث من فضاء واقعى خارجى مستقل عن الراوى، إلى فضاء نفسى داخلى بالدرجة الأولى ، قد ساهم مساهمة فعالة فى تعميق هذا البعد التعبيرى لعالم النص .

وحين تشرق «لحظة التنوير» التى تشغل الجزء الأخير من الرواية ، يعلن بدايتها اقتحام السجين السابق «ماجويش» لحياة «بيب» مرة أخرى،، تتمزق شبكة الأوهام العنكبوتية ، ويتبخر ضباب الأسرار فى لهب الحقيقة، الذى يحرق آمال «بيب» الزائفة ، ويظهره من كبوره وجحوده ، كما تحرق نيران المدفأة ثياب «مس هافيشام» .. أو قل أكفان عرسها البالية على جسدها .. ومعها أصنام الماضى .. فتسترد إنسانيتها فى لهيب الندم ، وتحرر من سجن أنانيتها العقيمة . وتضئ السنة حريق الأوهام أمام القارئ تلك المفارقة المحورية الساخرة التى تنبثق منها الرواية، وتثبت فى كل جزئياتها - مفارقة الصعود الذى يقضى إلى هبوط، والارتقاء والتعلق الذى لا يتمخض عنه إلا الانحدار والسقوط . إن بطل الرواية «بيب» يكتشف فى النهاية إن آماله الكبيرة لم تكن سوى

أوهام مضللة أورثته الندم واليأس والعار ، وأن صموده إلى حياة الطبقة الراقية ، العاطلة بالوراثه ، قد هوى به إلى حضيض المجتمع وقاعه المظلم ، حيث العنف والجريمة والظلم والاستغلال ، وحيث تبدى حقيقة مجتمعه الشائنة القبيحة عارية من كل رينة . . فالأموال التى رفعتها من طبقة إلى طبقة ، وحملت من قرية إلى العاصمة ، وحولت من صبي حداد إلى «جنتلمان» ثرى ، لم تكن أموال ساكنة القصر العالى «مس هافيشام» ، كما تصور ، بل أموال ساكن المستنقعات ، وريب السجون ، وابن الجريمة ، السجين السابق «ماجويتش» ، وكانت حصاد كده فى منفاه الجبرى ، فى أرض المنبوذين والمتآمرين والخارجين على القانون ، أمريكا الشمالية . وكان كل درجة تسلفها «يب» نحو ما ظنه الحياة الشريفة الكريمة قد هبطت به بعيداً عن هذه الحياة ، التى يمثلها فى الرواية دكان الحداد الطيب «جو» .

ورغم أن الرواية تقترب فى طابعها العام من الرواية النفسية ، التى تصور رحلة بحث ذاتية مأساوية ، فإنها تحمل فى طياتها بعداً نقدياً اجتماعياً واضحاً ، يدين نسق القيم الذى يفرضه النظم الاجتماعى القائم على التفاوت الاقتصادى المصحف بين فئاته . إن الرواية تستعرض من خلال شخصياتها درجات السلم الاجتماعى / الاقتصادى جميعها ، فى مجتمع ديكتر الصناعى الرأسمالى فى القرن التاسع عشر . . فهى تبدأ بلقاء الطفل «يب» بالسجين الهارب «ماجويتش» فى المستنقعات التى

تحف القرية الصغيرة القريبة من البحر . . ورغم قسوة السجين ومظهره المخيف، وسلوكه الوحشى المنفر ، فإننا نرى فيه - من خلال عيون الطفل - إنساناً معدماً معذباً . . حُرِم أبسط حقوقه الآدمية ، فغدا أشبه بالحيوان الضال ، الذى يلتقط رزقه فى أى مكان وبأى وسيلة ، ويطارده الجميع دوماً، ويقذفونه بالحجارة . إن «ماجويش» يمثل تلك الفئة المنبوذة من البشر، التى تسكن قاع المجتمع وأقصى أطرافه، التى ترمز إليها المستنقعات الواقعة بين حدود القرية والبحر - تلك الفئة التى تتعرض لأقسى درجات القهر والحرمان ، فتحترف الجريمة قسراً لا اختياراً .

ثم تنتقل بنا الرواية من المستنقعات وقاع المجتمع، إلى بيت الحداد «جو» فى قلب الريف - أى إلى عالم الكادحين الشرفاء البسطاء من عمال وزراع ، ويجسد ديكنز فى «جو» طبيعتهم وصلابتهم ، وسماحتهم وصدقهم . وحين يتزوج العامل «جو» من المدرسة «بيدى»، تتحقق صورة الحياة الكريمة ، التى يرى ديكنز أن دعائمها هى العمل والعلم والحب والصدق . ثم تظهر الطبقة البرجوازية، ممثلة فى التاجر «بامبلتشوك»، وكاتب الكتيبة «وابسول»، والمحامى اللندنى الماهر «جاجرز» . أما التاجر فتتسم كل تصرفاته ومشاعره بالزيف والأنانية والنفعية ، وتملق الأثرياء والجنود ، وقهر الضعفاء والأطفال . فالثروة والقوة هما الأساس الذى يبنى عليه «بامبلتشوك» قيمه، ويوزع احترامه

واحتقاره على الآخرين . أما كاتب الكنيسة ، فيتميز بالتفاخر والغرور ، والظنطنة اللغوية الفارغة . ولا يلبث ديكتز أن يجعله يترك الكنيسة ويمتهن التمثيل المسرحي ، فهو أنسب لطبيعته وشاهد عليها . وأما المحامي «جاجرز» ، الذى يمثل الفئة المهنية ، فيتميز بذاتية مفرطة ، وأنانية طاغية ، وبرود إنسانى - أو لا إنسانى - يجعله ينظر إلى عملائه وكأنهم أتعاب قضائية ، وأرقام حسابية ، وملفات ، ومعارك قانونية ، غابتها منفعة المادية ومجده الشخصى .

وبعد طبقة التجار والمهنيين ورجال الدين ، نصل إلى أعلى السلم الاجتماعى فى الرواية ، ممثلاً فى قصر «مس هافيشام» ، الذى انتشر فيه العنف والظلام ، وعربدت فى جنباته الانانية والجنون . فإلى جانب «مس هافيشام» وريبتها «استللا» ، نلتقى فى القصر بأسرة العجوز المخبولة الطامعة فى ثروتها . ولا ينجو أحد منهم من سياط سخرية ديكتز اللاذعة سوى العصامى هيرت ، صديق «بيب» ، الذى ينخرط فى سلك العمل ، ويرفض البطالة ، وتملق قريته الثرية أملاً فى ميراث يقنيه عن العمل . وإلى هذه الفئة القاطنة أعلى السلم الاجتماعى ، ينضم «بيب» لفترة ، حين يصل وعد الثروة والميراث الغامض على أيدي المحامي «جاجرز» ، فيذهب إلى لندن ، ويتصل من ماضيه وأصله ، ويتكرر لزوج أخته - العامل «جو» - الذى رباه وأغدق عليه حنانه . وتعميه تطلعاته الزائفة الأنانية عن الحقائق ، فيتوهم أن ساكنة القصر قد

تبته لتمهد لزواجه من ربيبته التى يهاها ، فيتحطم قلبه فى النهاية كما تتحطم آماله .

إن «يب» يعلن قرب نهاية العرض ، «إننى أشعر وكأن حياتى لم تكن سوى أحلام مهشمة» - فتلخص جملته هذه رسالة العرض ، ومنهج تشكيله الذى يحاكى منطق الحلم . ولقد أصابت الفرقة فى اختيارها التعبيرية منهجاً فى الإعداد والإخراج . . فأى تناول مسرحى واقعى لمثل هذا النص الروائى ، الذى يعتمد على الأجواء النفسية ، والإيحاءات الشعورية ، والقصص الجانبية ، والتفاصيل الفرعية ، والشخصيات الهامشية ، ويقع فى حوالى ٥٥٠ صفحة من القطع المتوسط - التناول الواقعى سواء جاء واقعياً بحثاً ، أو حتى واقعياً ملحمياً ، كان من شأنه أن يضع على الفرقة عبئاً فنياً مادياً وزمناً ثقيلاً فيتطلب الاستعانة بالديكورات المعقدة ، والتكنولوجيا المسرحية الحديثة المركبة ، وقد يضطرها إلى مط زمن العرض إلى ساعات عديدة ، كما كانت الحال فى الإعداد الذى قام به ديفيد إدجار لرواية نيكولاس نيكلمى لشارلز ديكنز ، التى عرضها التلفزيون المصرى حديثاً فى عدة حلقات ، والتى اضطر معدها إلى استخدام كورس ملحمى ، استنطفه بالسردين ، وبالتعليق النقدي الذى يجسد رؤية ديكنز فى أحيان .

لقد انطلق عرض آمال كبيرة من إدراك عميق لخصوصية وسيلة التوصيل المسرحية ، القائمة على تعدد اللغات ، واختلافها الجذرى عن الوسيلة الروائية ، التى تعتمد على الكلمات ، أو الوسيلة السينمائية ، التى

تتيح المتابع السريع لآلاف اللوحات الواقعية . . وكانت المعادلة الصعبة التي واجهت مصممي العرض ، هي إيجاد المعادل المسرحي للتكنيك الروائي المميز لرواية آمال كبيرة مع الاحتفاظ برسالتها وجوها وبعدها النقدي ، وأكبر عدد من المعانى المنبثة فى شعابها السردية ، ومقاطعها الحوارية والوصفية والتأملية ، وذلك دون خيانة لوسيلة التوصيل المسرحية ، وفى إطار الزمن المألوف الآن للعرض المسرحي ، الذى لا يتعدى ساعتين أو ثلاث .

ونحو تحقيق هذه المعادلة الصعبة - التى قد تبدو لمن لم يشاهد العرض شبه مستحيلة - اختزل الإعداد الرواية إلى مجموعة من المواقف الحوارية القصيرة ، التى توجز معانى النص ، وتبرز تيمات الرئيسية ، كما تطرح فضاءاته الرمزية . واتكأت هذه المشاهد - التى احتفظت بتسللها الزمنى فى الرواية - على اللزمات اللغوية الشهيرة ، المميزة للشخصيات ، وعلى الجمل السريعة المركزة ، التى تلخص فى خطوط بليغة موجزة ، علاقات الشخصيات ومشاعرها . وأضاف الإخراج إلى هذه اللقطات الدرامية المركزة ، عدداً من اللوحات الحركية ، طرحها جميعاً فى إطار منظر مسرحى ثابت لا يتغير ، يلفه السواد ، ويتوسطه باب رمزى أسود ، تنفذ منه أشباح الماضى ، وأوهام الحاضر ، وأطياف المستقبل الغامض ، فتحول فضاء العرض إلى فضاء نفسى ، تتوالى فيه الصور وتتزامن ، وتختلط فيه الأمكنة والأزمنة ، ويذوب بعضها فى البعض ، فيتحول

العرض برمته إلى منطق الأحلام . وقد وظف إيان براون الإضاءة والحركة والألوان ليعمق بنية الحلم في العرض ، فوجدناه يلجأ في عدد من المشاهد إلى الإنارة التدريجية لوجوه مجموعة الممثلين الساكنة دون حراك ، أمام الخلفية السوداء ، فتتبدى لنا الوجوه وكأنها تتقدم نحونا ، طافية من أعماق مظلمة بعيدة ، ووضع المخرج مصباحاً كهربائياً وحيداً خلف الباب الأسود ، فإذا بنا نرى السجين السابق ماجوتش ، وهو يدلف منه ، وقد تحول إلى شبح أسود ، يفتersh ظله المتضخم خشبة المسرح ، ويستطيل حتى مقدمتها . . ولون المخرج الإضاءة تلويناً تعبيرياً من مشهد إلى آخر ، فصاحبت الإضاءة الضبابية الخافتة ظهور مس هافيشام ، يوشاحها الطويل الشفاف ، الذي تبدت من خلفه ، بثوبها الأبيض الحائل ، كطيف حلم وردى وشبح كابوسى فى آن واحد . وسطعت الإضاءة الباهرة بفجاجة واضحة فى مشاهد تدريب «بيب» على سلوك الطبقة الراقية فى بيته فى لندن . . تلك المشاهد التى صاحبتهاموسيقى الميوزيك هول أو مسرح المنوعات ، وعمقت صبغتها التمسرحية الزائفة ألوان ملابس المدرب اللامعة الفاقعة ، التى قاربت ملابس مدبرى السيرك ، وكذلك استبدال «هربرت» - صديق بيب ومعلمه ومرشده المحب فى الرواية - بمستر «وابسون» - كاتب الكتيبة الذى امتحن التمثيل المسرحى فى هذا الدور ، الذى تحول إلى كاريكاتير هزلى ساخر لسلوكيات «الجتلمان» . وأبرزت الإضاءة مرة أخرى طبيعة المكان



ودلالته، وجوه الشعوري، فى مشاهد مكتب المحامى «جارجز»، التى بدت رمادية كثيفة، باردة قاسية، وكانت لازمتها البصرية المتكررة، التى لخصت علاقة القهر والتسلط بين المحامى وخادمته «مولى»، هى غسل المحامى ليديه فى وعاء تحمله الخادمة- وكأنه يغسل يديه من البشر- الذى يعقبه اعتصار الخادمة ليديها مراراً وتكراراً، كناية عن الرجاء والالـم. وفى مشاهد طفولة «بيب»، فى بيت مسز «جو»، شقيقته الصاخبة العنيفة، الضيقة الصدر - التى كانت ملابسها الحمراء القانية علامة على طبيعتها فى هذه المشاهد، ركز المخرج الحركة فى دائرة ضوئية واسعة، توسطت المسرح، وحفت جوانبها الظلال الزاحفة عليها، كخطر داهم يتهدد صفاء الطفل بيب وبراءته - تلك البراءة التى دلت عليها الملابس البيضاء التى ترتديها الشخصية، وأقدامها العارية، والتى تجسدت بصرياً وحركياً فى الطرح المسرحى المزدوج للشخصية الواحدة فى ثنائية من ممثلين ، يرتديان نفس الملابس، ويؤديان نفس الدور فى تزامن، يتخذ شكل التتابع الحركى والإيمائى الكامل أحياناً، ويتخذ شكل التناقض فى أحيان أخرى . فكان الشخصية الواحدة قد انقسمت إلى وحدتين متشابهتين متناقضتين، إحداهما تمثل جانب الصدق والبراءة، ويقظة الضمير والوعى فى نفس «بيب» - ذلك الجانب الذى يتهى بانتهاء طفولته، ويستتيع غيابه رحيل تجسيده البصرى عن خشبة المسرح، فى الجزء الثانى من العرض . أما الوحدة الأخرى، فتتمثل جانب الوعى

الزائف الذى يوقع «يبب» فى شرك الوهم، ويتملكه بعد رحيل الطفولة ، ويهيمن وحده على المسرح فى الجزء الثانى . وحين يتحول يبب من ثنائية بصرية مزدوجة إلى صورة أحادية ، تبدل ملابسه ، فيرتدى فوق السروال الأبيض القديم، والقميص الفضفاض الناصع البسيط، والأقدام الحافية، صديرى «الجتلان» ومعطفه الأثيق ، فيبدو خليطاً شائها مضحكاً ، منقسماً بين عالمين .

إن هذا الطرح المسرحى المبتكر لصراع الصديق والزيف فى نفس يبب ، يستبدل الكلمة بالصورة والحركة - أى بلغة المسرح الخالصة ، فيختزل مساحات شاسعة من السرد الروائى، ويكشفها فى لقطات سريعة واعية، لا تغفل أياً من دلالاتها، ولا تسقط بعداً من أبعادها . ويمتد هذا التناول المسرحى البليغ لشخصية «يبب» إلى عدد من الشخصيات الأخرى، ولكنه يتخذ مساراً عكسياً ، فبدلاً من انقسام الشخصية الواحدة، أو الصورة الحركية الواحدة ، إلى صورتين متزامتين من خلال ممثلين ، نجد الممثل الواحد فى حالات أخرى ينقسم إلى شخصيتين ، فيبدل دوره وموقعه فى النص من مشهد إلى آخر .

ويحكم تبديل الأدوار هذا منطق فنى محسوب ، يتخطى ضرورة أو حكمة تخفيض عدد الممثلين ، نظراً لظروف العرض ، إلى تأكيد بنية الحلم من ناحية ، ومن ناحية أخرى إبراز القيم والمعانى المتكررة فى عدد من الشخصيات ، وبلورة أوجه التشابه الخافية بينها ، التى تصلها

بعضها البعض وتوحدها ، وذلك رغم تباعدها المكانى أو الزمانى أو الاجتماعى فى سياق الأحداث . . . وهكذا تتحد شخصية الحداد «جو» بشخصية «ويميك» - مساعد المحامى - فى إطار ممثل واحد، يقوم بالدورين ، فيؤكد تماثلهما المعنوى رغم اختلافهما الشكلى ، وطبيعتهما الواحدة ، التى تجعل «بيب» يتعلق بمساعد المحامى ، ويركز إليه بعد أن اختفى «جو» ، ويدرك المتفرج فجأة أن سلوك «ويميك» فى الرواية إزاء سلطة رئيسه ، وهو سلوك يجمع بين الامتثال المظهرى الخارجى والتحرر الحقيقى الداخلى ، لا يكاد يختلف عن سلوك «جو» إزاء زوجته فى بداية الرواية ، فهو يخفض لها جناح الذل لا عن ضعف أو خوف وإنما عن ثقة بالنفس وحذب ورحمة . كذلك يبرز توحيد شخصية رجل الدين «وابسول» ، بشخصية رجل القانون «جاجرز» ، فى ممثل واحد ، الطابع المسرحى الزائف الذى يطبعهما - رغم أنهما لا يلتقيان أبداً فى الرواية . . . وحين تختلط ملامح «مسز جو» ، بملامح الخادمة «مولى» ، فى وجه الممثلة هيلارى ماكسين ، التى تمثل الدورين ، يدرك المتفرج تشابه مصيرهما رغم اختلافهما الظاهرى الشاسع . . فكلتاها عانت الفقر والحاجة فى الشباب ، ويعدده العمل الشاق المضنى ، وكانت مسئولة عن طفل ، دفعت به إلى أحضان «مس هافيشام» ، فتخطت حياته . . وعلى نفس النهج ، تتحول عازقة الشيللو ، التى تصاحب ألسانها العرض ، فتعمق حالاته الشعورية المتباينة - تتحول إلى المدرسة الحساسة الحنونة النكية «بيدى» ، التى تتزوج «جو» فى النهاية.

ولا يخفى على القارئ أن هذا الأسلوب المسرحى فى تناول الشخصيات يحاكى آليات الحلم . ففى الأحلام، تنقسم الشخصيات وتكرر، وقد تبدل ملامحها وأماكنها، فيذوب بعضها فى البعض .. وفى الأحلام، تتداخل الأزمنة، وتتجاوز الأمكنة، بعيداً عن المنطق الواقعى .. وهو ما حققه العرض بنجاح كبير .. ففى أحد المشاهد، نجد «مولى» التى تقطن بيت المحامى فى لندن، و «استللا» التى تقطن القصر الكبير فى الريف، تفتان وجهاً لوجه فى مربع صغير .. لا ترى الواحدة الأخرى .. كل فى سجنها الوجودى المنعزل .. وتوديان نفس المتتالية الحركية المعبرة، التى تنضح بالرجاء واللوعة والندم .. وكان الواحدة مرآة الأخرى .. ولا عجب .. فالخادمة «مولى» هى أم «استللا» المجهولة ! وفى عدد من المشاهد، وجدنا «مس هافيشام» تظهر على المسرح دونما سبب منطقى، وتعتبر المشهد الدائر فوقه، أو تجلس على أطرافه، فتغرد تعليقاً ساخراً بصرياً صامتاً عليه .. أو استعارة شعرية مجسدة تبرز دلالة الخافقة .

لقد هيمنت صورة «مس هافيشام» الكابوسية الغامضة على العرض .. يوشاحها الشفاف الطويل، الذى يتحول فى أحيان من طرحة عروس إلى كفن ميت، ومن غلالة الماضى التى تحاصر الحاضر، وتدفنه فى تلافيفها، إلى شبكة صيد، أو خيوط عنكبوت، يقع كل من «يبب»

و «استللا» فى حبالها، ويصارعان باستماتة للفكاك منها . والحق أن المساحات الحركية الصامتة، قد لعبت دوراً حيوياً ورئيسياً فى تشكيل هذا الإعداد المسرحى ونجاحه . . فقد صمم «جريجورى ناش» - مخرج الحركة - عدداً من المتتاليات التعبيرية الذكية البالغة الحساسية ، مثل متتالية موكب العرس، الذى يتحول إلى جنازة فى بداية العرض ، ومتتالية الضراعة والألم، التى تؤديها «مولى» فى مواجهة سيدها أولاً، ثم تتكرر فى صورة مزدوجة فى مشهد «مولى» و «استللا» الذى أشرت إليه، وهناك أيضاً المتتالية الحركية الدائرية المناسبة، التى تتموج صعوداً وهبوطاً، وتتخلل العرض فى مناطق متفرقة ، وتُؤدَّى جماعياً أو ثنائياً أو فردياً ، فتستدعى إلى النفس معانى وأحاسيس عديدة ، إذ تحاكى طفو الإنسان على أمواج الزمن ، وحيرته وخوفه وعجزه أمام أخطاره ودواماته .

ورغم ازدياد جرعة الواقعية والدراما فى الجزء الثانى من العرض، على حساب التعبيرية التى سيطرت على جزئه الأول، مما سبب قدراً من «اللونجير» أو الإطالة المملة ، وأخل بتوازن العرض أسلوبياً بعض الشيء- وكان تبرير المخرج والمعد إن الرواية نفسها تعانى من هذا الخلل، وهو عذر غريب يصعب قبوله حتى وإن صح - ورغم ازدحام بعض المشاهد بالحركات الأرضية السريعة، التى لا نجد لها تبريراً سوى محاولة إضفاء بعض الحيوية الشكلية على هذه المشاهد - فكانت النتيجة

تشتيت انتباه المتفرج دون ناع - ورغم ضعف أداء «راشيل أوجليفي» فى دور «استللا» ، خاصة فى مجال الصوت ، مما جعلها أضعف العناصر التمثيلية ، التى التزمت فى مجموعها بأسلوب أداء يمزج المبالغة التعبيرية بالإقناع الواقعى ، ونجحت فى تنفيذه - رغم هذه الهنات ، كان العرض تجربة مبتكرة خلاقه فى مجال الإعداد المسرحى للرواية ، وقدم ترجمة مسرحية أمينة وواقية لرواية ديكنز ، وذلك دون أن يتنكر لطبيعة وسيلته ، وهى المسرح ، أو يخونها .

منه الذويح، ١٩٨٩

## زوبعة هيدروشيما حبي

فضلت أن ينتظر هذا الحديث إلى ما بعد انتهاء المهرجان المسرحي التجريبي الثاني ، حتى تهدأ النفوس النائرة ، وتخفت الحناجر التي التهمت صراخاً واحتجاجاً على العرض الترويجي ، وتورمت حنقاً على سمير العصفوري ، وطالبت بسحله وقتله ، لا لذنوب سوى أن الرجل قد صدق حقاً حرية الفنان في الإبداع . . خاصة في مهرجان تجريبي . . ورفض أن يطبق المعيار الأخلاقي المتمزمت الضيق على العروض المتقدمة . . والتزم بالمعيار الفني وحده . . ذلك المعيار ، الذي لولاه لأحب المتزمتون ألف ليلة وليلة ، وبابات ابن دانيال ، وكل اللوحات التشكيلية التي تتناول الجسم البشري .

إنني أفترض أننا كمثقفين عاقلين قد تخطينا سن المراهقة ، ونستطيع أن ننظر نظرة موضوعية إلى عرض هيدروشيما حبي ، وأن نسأل أنفسنا هل كان حقاً عرضاً إباحياً خارجاً كما ذهبت الدعوة ؟ وما هي الحدود الفاصلة بين الإباحة والإباحية ؟

وحتى نجيب على هذه الأسئلة ، علينا أن نتأمل العرض دون أهواء أو فرضيات مسبقة ، وأن نقيمه وفقاً لمعايير النقد الموضوعي ، الذي

يتحلى بالروح العلمية .. أى علينا - فى قول طه حسين ، الذى نحتفل هذه الأيام بذكراه، وذكرى مسيرة التنوير والنهضة - علينا «أن ننسى قوميتنا، وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديستنا وكل ما يتصل به .. يجب ألا نتقيد بشئ ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمى الصحيح» ، وذلك حتى نصل إلى الحقيقة أو حتى مشارفها .

إن عرض هيروشىما حى يحكى عن الحب والحرب ، عن الحياة، ممثلة فى التقاء الذكر والأنثى، الذى يكفل استمراريتها ، وعن القتل والدمار، الذى يتهدها بالفناء . ويتشكل العرض ويتقدم من خلال سلسلة مترابطة من التقابلات .. بين المكان الخاص، الذى يمثل الديكور، والعالم الذى يمتد من أوروبا إلى اليابان ، ويقتحمه من خلال الحوار الدائر ، بين اللقاء الحميمى والعلاقة الإنسانية الجسدية الدافئة التى يمثلها المنظر المسرحى ، وبين الصراعات الدموية والالتحامات العدوانية التى يسردها الحوار، وتمثل لحمه الحى .. بين حاضر اللحظة الساكنة الأمنة، ومحيط التاريخ المضطرب بالحروب واللامن والفقدان .

وتتجمع هذه التقابلات، لتجسد مسرحياً صرخة الستينيات، التى فجرتها حرب فيتنام بيشاعاتها فى أوروبا وأمريكا .. «اصنعوا الحب بدلاً من الحروب» .. تلك الصرخة التى كانت شعار حركات الهيبيز وغيرها من حركات الثورة الشبابية .



لقد ظهرت هذه المسرحية فى الستينيات لتعبر عن مشاعر جيل  
بأكمله، كفى بقيمه الموروثة، التى قادت إلى مص دماء الشعوب،  
والعدوان الشائن على مصر، ومذابح فيتنام . . ولعل غيبة عنصر الحوار  
تماماً فى تلقى العرض، نظراً لعدم ألفتنا وإلمامنا باللغة الترويجية، كان  
السبب الرئيسى فى اخفاقنا فى استيعاب جدليات وتقابلات النص . . فلقد  
تلقت أعيننا بعداً واحداً من أبعاد العرض، وأخفقت آذاننا فى استيعاب  
البعد الآخر . . أى البعد اللغوى .

رغم ذلك . . وحتى إذا سلمنا بأن العرض كان ينشط دلاليًا على  
مستويين، أحدهما بصرى والآخر سمعى . . أو أنه كان يرسل معانيه  
على موجتين التقطنا منها واحدة وفقدنا الأخرى ، فعلينا أن نعرف أن  
العرض جاء على المستوى البصرى البحث متقشفاً أبلغ انتقشف . .  
متحرراً . . لا من الملابس . . بل من الدغدغة والزخرف الحسى الذى  
امتلاً به عرض دون جوان البلغارى . . فقد جاء بطله نحيلاً شمعيًا،  
أشبه بتمثال مستجرد من دلالات الفحولة . . وجاءت بطلته سمراء . .  
متوسطة العمر . . جسدها مجموعة من العضلات المحايدة . . ولم تكن  
شابة غضة بضة كراقصات دون جوان . . أما الديكور، فقد هيمن  
عليه اللونان ، الأبيض . . رمز الزفاف والحياة . . والأسود . . رمز  
الموت والحداد . .

وصاحب طقس الاغتسال ، طقس اللقاء الجنسى، ليخلق دلالة قدسية  
الحياة، أمام أشباح الموت والدمار المعشعة فى الذاكرة، والمتخلقة

أشباهاً وظلالاً من خلال الإضاءة، التي حولت العرض كله إلى صورة أشبه ما تكون بالسلويت .. أما الأداء التمثيلي، فقد جاء بسيطاً مقتصداً متشققاً هو الآخر، ومنمطاً يخلو من أى تشييع حسي أو فائض انفعالي .. ولعل أعلى لحظات العرض انفعالية كانت لحظة غوص البطلة في ذكريات الحرب والقتل والدماء، التي حولت ذلك المشهد إلى مرئية لشهداء الحروب العبيية ، عمقها قميصها الأسود، وشعرها الداكن المتهدل، فغدا الفراش الأبيض في خلفية المسرح - الذى بدا فى تلك اللحظة، بمسند المرتفع، أشبه بالقبر الذى يعلوه شاهد - غدا رمزا لقبور ضحايا الحروب الجماعية.

ولو أن المثقفين المصريين انتقدوا العرض لأنه لا يفرق بين الحروب العادلة والحروب الظالمة .. أو لأنه يدعو لرسالة لا نستطيع فى ضوء الانتفاضة الفلسطينية فى لحظتنا التاريخية الراهنة أن نقبلها .. لما اعترضنا .. لكن أن يعامل المثقفون المسرح معاملة الحياة، وكأنه ليس فناً .. وأن يتصوروا أن حرية التصريح والتعبير والإباحة، إباحية يعاقب عليها قانون الواقع .. أن يصدمهم الجسد البشرى الجليل، الذى طالما كان موضوع أعظم الرسامين والمثاليين، فيتحولون فى مواجهته إلى مراقبين خائفين، أو وعاظاً مترمتين .. وأن يهرعوا إلى الرقابة والرقب صارخين باكين .. رغم شكواهم من تعنت الرقابة السياسى، وسياسات المنع والقمع، التى كان آخر ضحاياها مسرحية الزميل نبيل بدران .. أن

يكون هذا حال مثقفينا، فى مهرجان تجريبى عالمى، يتبنى قيم الثورة والحرية والمغامرة، والابحار فى المجهول .. وأن يصيح المشقف المصرى .. الحفنى يارقيب .. واحمنى من الفتنة، رغم أن الفتنة لم تكن موجودة فى الأصل فى العرض الترويجى .. فهذا ما لا يعد مقبولا، وما يجب أن نراجع ونثور عليه . لقد كان موقفنا جميعاً من العرض الترويجى .. ولا أستثنى نفسى .. كان موقفنا جميعاً موقفاً مشيناً .. وكأننا بشر نعشق الحرية، ونحلم بها، ونتوق إليها نظرياً .. لكنها حين تواجهنا عملياً .. فعلاً حقيقياً صريحاً عارياً .. كعرى المولود ساعة الميلاد .. وفعلاً ابداعياً صريحاً عارياً، كعرى الأم المقدس ساعة الميلاد.. حين تواجهنا الحرية فى جلالها وصراحتها، نجفل ونرتد .. لا نجرؤ على مواجهتها وتحمل مسئولياتها وتبعاتها .

لم يعترض أحد أو يرفع صوته احتجاجاً على الإثارة الجنسية التى غلفت كل مشاهد الاغتصاب فى عرض دون جوان .. على سبيل المثال .. فقد غلفت هذه المشاهد بملابس الممثلات الشفافة، التى تعمدت الإثارة دون المواجهة .. كما غلفت بالملاءات البيضاء المعلقة على حبل الغسيل، والتى تبتد من خلفها الأرجل شبه العارية التى تطلق عنان الخيال دون صدمة المواجهة .. وكان الفعل الجنى فى إطار الاغتصاب جميل .. لكنه قبيح ومرفوض فى إطار الحب الصريح ! لقد سألتى ابنتى يوماً : «لماذا تحذف الرقابة التليفزيونية مشاهد الحب من المسلسلات الأجنبية» - وكانت تعنى القبلات والأحضان التى تعبر عن

الحب - «بينما لا تتورع عن عرض مشاهد العنف ضد المرأة .. مثل الضرب والركل وشد الشعر؟» وأضافت: «كأن الحب والحنان حرام والعنف والقسوة حلال !» .. وهكذا .. كان الاغتصاب حلالاً في دون جوان وجميلاً ومقبولاً .. وكان الحب الصريح الواضح الحنون حراماً في العرض النرويجي .

إن ما يحول العرى من فعل فاضح يعاقب عليه القانون، إلى معنى إنسانى نبيل، وتشكيل جمالى، هو الفن . فالعرى فى الشارع قبيح، لأننا فى سياق الحياة والحاجات والغرائز .. أما العرى فى اللوحة الفنية .. مسرحاً كانت أم لوحة تشكيلية .. فهو صلاة تستل وشكر وتمجيد لإبداع الخالق .. وتقديس للجسم البشرى وتكريم له .. فنحن هنا فى سياق الفكر المتجرد والجمال والإبداع .. إبداع الخالق والفنان .

إن العبرة فى النهاية، تكمن فى الهدف والمعالجة الفنية .. فهناك عرى الإباحة، أى التصريح بالمعانى من خلال التشكيل الجمالى للجسد البشرى، فى بساطته وجلاله وضعفه .. وهناك عرى الإباحية .. أى إثارة الغرائز الحيوانية الصرفة الوحشية .. ولأننا لم نفهم العرض النرويجى، فقد تصورنا إباحته إباحية .. وانسقتا فى هوس أخلاقى ضيق متزمت إلى الرقيب نطالب بفرض الوصاية، وسحل فنان عظيم مثل العصفورى .. ولم تكن غلطة العصفورى .. أو العرض النرويجى .. بل هى بنية التخلف تطل برأسها مرة أخرى وليرحمنا الله .. وليرحم مفكرنا الكبير لويس عوض، الذى يتعرض هذه الأيام لأبشع حملات محاكم التفتيش الفكرية .

منه سويسرا، ١٩٩١ : تجربة جديدة في

## مسرح الطفل

لا نكاد نخلو عروض الأطفال عادة ، وخاصة الدرامى منها ، من هيكل قصصى ما ، يتتظم جزئيات العرض ، وقد يتنوع قوة وضعفاً .

وربما كان الهدف الرئيسى من عنصر الحدوتة فى عروض الأطفال هو تدريب الصغار من خلال عاملى التوقع والمفاجأة على استكشاف العلاقات التى تتتظم معطيات العالم من أحداث ومواقف وشخصيات ، مع استشارة خيالهم لي طرح بدائل جديدة للعلاقات السائدة ومنظومات معرفية مبتكرة .

ورغم ذلك ، كثيراً ما نجد أن هذا العنصر الهام ، أى عنصر الحدوتة، يمثل نقطة ضعف قاتلة فى الغالبية العظمى من مسرحيات الطفل. فالقصص عادة تحيى قديمة ، مملّة ، مستهلكة ، ذات نبرة وعظية عالية، ونزعة تعليمية وتلقينية خانقة ، كما أنها تنحصر فى عدد ضئيل من الأفكار والموضوعات ، لا تخرج عنها ، وتستحضر فى المسرحية تلو المسرحية نفس الأنماط القديمة من الشخصيات والصراعات الاحادية الأبعاد، الساذجة .

ولعل أخطر الأضرار التي قد تنشأ من جراء تلك النمطية والمحدودية التي تسم عروض الأطفال في بلادنا، هو إضعاف ملكة الخيال عند الطفل، والقضاء على إحساسه بالدهشة إزاء العالم، وقولبة رؤيته للأمور وردود أفعاله تجاه الحياة والآخرين . فالطفل ينحو بطبيعته إلى التماس الحماية عند الكبار، ويسعى لإرضائهم خوفاً من الإهمال والرفض . وما أسهل أن يستغل الكبار، هذا الخوف الغريزي من الرفض، وتلك النزعة للامتثال، ليلقنوا الطفل شروط القبول والحماية من خلال المسرح والأدب الذي يخاطبه . ولا تخرج تلك الشروط عادة عن ضرورة الطاعة العمياء، والخضوع المطلق لمفاهيم وقوالب الأيديولوجية السائدة . وهكذا، يتحول الطفل من مشروع مستقبلي ينتظر التحقق، ومن طاقة قادرة على التغيير من خلال مساءلة وتمحيص السائد، إلى نسخة باهتة مكررة تنضم إلى القطيع .

وقد يحدث في حالات نادرة، أن نجد عرضاً للأطفال يتخلى عن مفهوم التلقين الآلى، والوعظ والإرشاد، ليتبنى منهجاً معرفياً حقيقياً، فيجعل هدفه الرئيسى تشجيع الطفل على استكشاف الحياة من حوله ، بعيداً عن الفرضيات والقوالب المسبقة ، وعلى تأمل معطياتها من وجهات نظر متعددة ومتباينة ليستخلص في النهاية نتائجها وأحكامه بنفسه، في مرونة وسماحة، تعترف بتعددية المنظور ونسبية الأحكام .

ومن تلك العروض النادرة، كان عرض مسرح الأطفال السويسرى ميلى - ميلو ، الذى صممه الفنان الإيمائى السويسرى رينيه كولى،

بالتعاون مع أربعة من شباب المسرح المصرى ، وعرض صباحاً على مسرح السامر على مدى أسبوع ، ثم ارتحل إلى الأقاليم ليقدم فى عدة محافظات .

جاء العرض خالياً تماماً من الاكليسيات المعهودة فى مسرحيات الاطفال ، فاستعاض عن عنصر القصة بسلسلة من المواقف العادية فى الحياة اليومية ، طرحها فى لقطات سريعة متوالية مبتكرة ، فنزع عنها غبار الاعتياد ، واستعاد لها عنصر الغرابة والدهشة والجدة ، فتحولت فى مجموعها إلى دعوة لإعادة التأمل فى الحياة من حولنا لاكتشاف جمالها وتنوعها ، وبهجتها وألمها ، بل وطاقة السحر الكامنة فيها تحت ركام القوالب والأنماط .

بدأ العرض عفواً تلقائياً فى مجموعه ، تتوالى لقطاته واستكشاته فى سرعة وحيوية دون افتعال ، وكأنها من وحي الخاطر، ارتجلت فى التو واللحظة . لكن تلك البساطة الظاهرية لم تكن سوى حصيلة رؤية عميقة، وخبرة طويلة، وتخطيط فنى بارع .

تبنى العرض فكرة استكشاف الحياة من حولنا منطلقاً له ، وجسدها من خلال تكنيك التكرار والتنويع ، فى مجموعة من المشاهد اللاهنة التى شكلت قسمين متمايزين : قسم تنتظمه قيمة اكتشاف البشر من حولنا والعلاقة مع الآخر ، وقسم تنتظمه قيمة اكتشاف علاقة البشر بالمحيط المادى للحياة .

وفى القسم الأول، اختار كويليه موقفاً متكرراً معتاداً، هو موقف اللقاء العابر فى الشارع مع بشر نعرفهم، وقد تربطنا بهم علاقات متنوعة، وكرر هذا الموقف من خلال التمثيل الصامت، فى تنوعات كشفت من خلال ردود الأفعال المبالغه ، التى أثارت ضحكاً عاصفاً بين الصغار ، كافة المشاعر المتباينة التى تربطنا بالآخرين، ما بين حب وصدقة، وغيرة ونفور، وتأزر وعدوانية، وتكلف واصطناع وتلقائية، وكأنه يعطى الأطفال درساً فى كيفية تحليل وتفسير شفرة الإيماءات والسلوكيات الاجتماعية، ويخوض معهم رحلة معرفية ممتعة، خلف كل الأقنعة ، رحلة تحتفل بالصدق والحب، كما تحتفل بدرامية الحياة وراثتها وتنوعها، حتى فى جوانبها السلبية .

ورغم سرعة هذه اللقطات العابرة، التى كان بعضها لا يستغرق سوى ثوان معدودة ، فقد استطاع كويليه أن يشكل من خلالها فى أحيان استعارات مسرحية بليغة، ذات عمق إنسانى ولمسة فلسفية ناضجة . فعلى سبيل المثال، فى إحدى اللقطات ، يلتقى رجل أوروبى أبيض أعمى (يمثله كويليه نفسه) بامرأة مصرية سمراء وعمياء أيضاً (تمثلها منحة زيتون) ، وتصطدم عصاه بعصاها وهما يعبران المسرح، فيبدءان فى محاولة التعرف على الآخر من خلال تلمس الوجه والأيدى . ثم يخلع كل منهما نظارته السوداء، ويضعها على عيني الآخر ، وفجأة تشرق المعرفة على وجهيهما، ومعها أحاسيس الألفة والسعادة، لكن ما أن



يستعيد كل منهما نظارته الأصلية، حتى تنقطع حبال الود والألفة، ويعودان إلى الوحدة والعزلة، ويمضى كل فى طريقه، يتلمس خطاه بعصاه . ورغم روح الفكاهة التى طبعت هذا المشهد، كما طبعت كل جزئيات العرض ، فقد حمل نبرة آسية، وتعليقاً بليغاً على علاقة الأنا والآخر، وعلاقة الشرق والغرب، قد تعجز مأساة بأكملها عن تجسيده بهذا القدر من التأثير والاختزال .

وفى مشهد آخر، يتحلى بنفس العمق والفكاهة والرحافة. والحسن الفلسفى ، نرى نفس الرجل يعبر المسرح، فيصطدم بنفس المرأة وقد أصابتها عاهة جديدة، وهى التقلص العصبى فى أحد ذراعيها . وما أن يتصافحان، حتى تتوقف الهزات التشنجية . لكن حين تفرق الأيدي، لا تلبث الهزات والتقلصات أن تعود . ويتكرر التقاء الراحات وانفصالها مرات سريعة ، ثم يتبادل الطرفان النظرات ، ويرسل كل منهما البصر إلى الطريق المخالف للآخر، الذى كان يتسوى أن يسلكه ، ثم يعقد الرجل العزم، ويتأبط ذراع المرأة، ويمضيان فى طريق واحد .

ولا يعنى هذا الإلحاح على قيم التراحم الإنسانى، والتفاهم الحضارى، أن العرض يغفل الجانب المؤلم والظلم من العلاقات الإنسانية فكوليه يؤمن أن الطفل فى رحلته المعرفية، لابد وأن يتلمس الحقيقة ، كل الحقيقة ، مهما كانت مؤلمة ، وينبغي أن يتعلم التعايش مع جوانبها المظلمة، من خلال روح التسامح والفكاهة ، بل وأن يحتفل

بها ، لما تضيفه على الحياة من تنوع درامى و ثراء . لهذا ، سرعان ما نرى فى مشهد آخر شاباً (يمثله يحيى أحمد)، يلتقى بفتاة (تمثلها أمينة سالم)، ويقبض على كفها محيياً ، فإذا بالكفين تلتصقان وكأنهما ثبتا بفراء . وبينما يحاولان الفكاك كل منهما من قبضة الآخر ، يدخل مجدى كامل من ناحية، ومنحة زيتون من ناحية أخرى، ويحاولان إنقاذ يحيى وأمينة من مأزقهما ، لكن محاولتهما تنتهى بالتصاقهما هما أيضاً بالشاب والفتاة، ويفوص الجميع فى الفراء اللامرنى، وكأنهم جميعاً قد غرقوا فى بحر من العجين . وفجأة ، يدخل كويله إلى المسرح ، وكساحر ، يفض الاشتباك ، وينصرف الجميع فرحين بالنجاة . حيثئذ ، يصفق كويله بيديه فرحاً ، وإذا بهما تلتصقان، وكأن عدوى الفراء الإنسانى المرعب قد انتقلت إليهما !

ويمضى كويله فى رحلته المعرفية الاستكشافية الجريئة مع الأطفال دون حرج، فيلمس معان ومواقف قد يراها البعض فوق إدراك الطفل، أو مما ينبغى أن نخفيه عن الطفل . فها هو مشهد يعرى فى آن واحد معانى الحمق والخيانة والزهو الأختل ، يلتقى فيه شاب وخطيبته بصديق لاعم، وإذا بفيض الشاب فى وصف محاسن معبوده ومثله الأعلى، ويستغرق فى استعراض بطولاته وغزواته وانتصاره استغراقاً ينسبه ما حوله ، يتبادل الصديق النظرات مع الخطيب، ثم يتركان الخطيب سادراً فى شطحاته اللغوية، وينصرفان معاً وقد تأبط كل منهما ذراع الآخر !

ويستقل كوكليه فى الجزء الثانى من العرض إلى فحص علاقة الإنسان بالعالم من حوله ، ويمهد لهذا الانتقال بمشهد إيمائى رائع ، تجسد لنا فيه يداه الحساستان ، صراعات القوة والنفور والتلاقى ، فى عالم أعماق البحار ، بين الأسماك ، فى متتالية أسماها «الحياة فى الأعماق» ، أظلم فيها المسرح تماماً ، باستثناء دائرة من الضوء تركزت على كفيه .

وبعد هذا المشهد ، أطلق كوكليه لخياله العنان فى استكشاف إمكانات الأشياء ، بعيداً عن هويتها المحددة ، واستخدماتها النفعية المألوفة . فى مشهد من هذا الجزء ، نرى مكنسة عادية ، ذات يد طويلة ، ترقد على الأرض فى ألفة اعتيادية ، ثم يقترب منها يحيى أحمد ومجدى كامل ، ويشرعان فى اللهو بها كطفلين ، فإذا بها تتحول فى أيديهما إلى شئ جديد وجميل وسحري ، فهى فى لحظة جيتار ، وفى أخرى تلسكوب ، أو منظار مقرب ، وفى غيرها مدفع رشاش ، ثم حربة ثم فرشاة حمام . . . الخ . وبعد هذا اللهو الإبداعى ، الذى يتزع عن المكنسة هويتها النفعية المعتادة ، ويكشف طاقاتها التشكيلية الأخرى ، فينقلها من إطار العمل اليومى الشاق ، الذى يخلو من الجمال والإبداع ، إلى عالم الفن والخيال ، تدخل إلى المسرح أمينة سالم فى شخصية الأم التقليدية ، التى تبررها «مريلة» المطبخ التقليدية ، فتويع الطفلين ، وتزع منهما المكنسة ، وتنخرط فى حركات كنس آلية ، تعيد للمكنسة هويتها المتواضعة ، لكنها فجأة تتوقف ، وكأنما أصابها من من طاقات السحر والخيال التى فجرها

الطفلين ، فتأمل المكنسة برهة ، ثم تحتضنها كما لو كانت جيتاراً ، وتخرج بها من المسرح وكأنها ترقص على إيقاعات فالس لا مسموع .

وفى مشهد آخر لا ينسى، يصور رجلاً وآلة حفر أوتوماتيكية ، نرى كوله وقد انتقلت إليه عدوى الاهتزازات الآلية لماكينة الحفر، فلا تكاد تفرق بين الرجل والآلة، ثم يدخل صديق ويصافحه محبباً، فإذا بنمط الاهتزاز الآلى يتقل إليه ، وإذ يصافح آخر وآخر، تستقل عدوى «رتم» الآلة إليهم، فيتحول المسرح برمته إلى عالم انتظمته إيقاعات الثورة الصناعية المدنية الحديثة، والتهمت عفويته البشرية . وحين تتم دورة السلام، وتكمل بعودة المصافحة إلى عامل الحفر، الذى كان قد تجمد هو وأخته حين انتقلت الطاقة الآلية من كليهما إلى الآخرين ، نجدهما يقفزان عودة إلى الحركة والحياة ، ولكن بنفس الطريقة، وعلى نفس النمط الآلى العقيم .

تعدد المشاهد والمواقف ، وكلها يستحوذ على الخيال ويمتلك الذاكرة. وليت الذاكرة تسعفنى بسرد بقية المشاهد ، ولكن هيهات ، فهنا يحتاج لمشاهدات عديدة . ولكن ما اختزنته الذاكرة كان فرحة، ولقاء بكراً، وفناً رقيقاً يرتدى حلة البساطة والتلقائية، واحساساً بالمتعة الدهشة، عشته مع مشات من طلبة المدارس الحكومية، الذين انطلقوا ذات صباح ليعايشوا، ربما دون أن يدروا - رحلة ثورة ومنتعة وإبداع .

مه أسبانيا، ١٩٩٢

## بازمان الوصل في الأندلس وفلسطين

تبدو موتريل على الخريطة قرية منا، لا يفصلنا عنها سوى البحر . لكن الرحلة إلى هذه المدينة الساحلية الصغيرة ، النائمة على السفوح الجنوبية لسلسلة جبال سييرا نيفادا ، استغرقت ٢٤ ساعة كاملة ، غيرت فيها الطائرة ثلاث مرات ، وانتظرت مع رفيقى فى السفر - د. سمير أحمد - ساعات بالمطارات ، ثم ركبنا عربة قطعت المسافة بين ملقا وموتريل على الطريق الساحلى فى ساعة ونصف . وحين وضعت حقيتى فى الفندق المجاور لقرية سالورنيا - على بعد سبعة كيلو مترات من موتريل ، ورأيت من نافذة الغرفة التلال الخضراء العالية، تنساب فى نعومة إلى البحر، وخلفها القمم الثلجية الشاهقة ، ولمحت أحد أبراج قلعة عريية قديمة فى حديقة الفندق - كانت هنا يوماً واندثرت ، تبدد إحساسى بالزمن فجأة وتبخر، وطاقت برأسى صور ورؤى من الزمن الغابر، وتبدى الماضى البعيد حاضراً راهياً ملحاً، وكان رحلتى الطويلة كانت فى الزمان لا المكان - رأيت ممالك قديمة تبرى لحظة ثم تختفى ، ومآذن وقلاعاً وقصوراً تزهو بحداثتها الغناء المترامية، ومدناً عريية راهرة، تموج بالحضارة والفنون . ثم غامت الصور فى عيني واختلطت . بكيت

عزنا القديم وفردوسنا المفقود في الأندلس ، كما يكي كل عربي يزور  
قصر الحمراء في غرناطة - آخر معاقل العرب ، ووجدتني أردد دون  
وعى:

« يا زمان الوصل في الأندلس ، لم تكن إلا حلماً في الكرى أو  
خلصة المختلس »

ألحت علينا فكرة «الوصل» ، وهذه الكلمات ، طوال أيام المهرجان ،  
فقد تزامن مع احتفالات الأندلس بمرور ٥٠٠ عام على اكتشاف أمريكا  
وعلى طرد العرب . وفي إطار هذه الاحتفالات شاهدنا على شاشات  
التلفزيون الاحتفال الرمزي بإلغاء قرار طرد اليهود عام ١٤٩٢ ، الذي  
حضره ملك أسبانيا وقرينته في المعبد اليهودي في مدريد ، وكنا نتمنى  
أن يعقد احتفال رمزي آخر ، يمجّد إنجازات الحضارة الإسلامية في  
أسبانيا على المستوى الرسمي . لكن يبدو أن العرب قد تقاعسوا في  
طلب هذا ، بينما أصر عليه بالحاح اللوبي الصهيوني العالمي .

لكن القيادات الثقافية في أسبانيا ، والحق يقال ، لم تتقاعس عن  
الإشادة بأمجاد الخلافة الإسلامية في الأندلس ، وتأثيرها العميق على  
الحضارة والفنون ، وسماحتها الدينية والفكرية المستنيرة . ففي قصر  
الحمراء بغرناطة . أقام الأسبان معرضاً للفنون الإسلامية الأندلسية في  
القرنين الرابع والخامس عشر ، استقدموا إليه معروضات من شتى  
متاحف العالم . وفي مدينة إشبيلية ، ستحتل الفنون والمنجزات الحضارية

الإسلامية مكاناً بارزاً من خلال مشاركات الدول العربية في معرض إكسبو ٩٢ العالمى . وفى موتريل ، كانت حلقة البحث الرئيسية على مدى ثلاثة أيام عن الأندلس العربية، وذكرى تعايش الديانات والثقافات فيها (انظر مفكرة المهرجان) .

كانت ذكريات الأندلس العربية تحاصرنا كل صباح من خلال الندوات واللقاءات، وتتجسد حاضراً موجعاً فى مأساة فلسطين - ذلك الفردوس الآخر الذى فقدناه، أو نوشك أن نفقده تماماً - وكانت المقارنة بين حال اليهود والعرب فى الوطن المحتل مجحفة ظالمة للعرب وعميقة الإيلام .

وفى العروض المسرحية فى المساء، كانت الذكريات تتردد فى صور متنوعة تختلف حدة وخفوتاً ، صراحة ومواربة . ففى العرض الفلسطينى عمود النور - القادم من قلب الوطن المحتل - وحدث صورة الفردوس المفقود صراحة بين الأندلس وفلسطين، وجسدت كأبلغ ما يكون التجسيد تجربة السقوط أو الانكسار، والارتحال والاعتراب، والحلم بالعودة . وفى العرض اليونانى، الفرس، للإغريقى القديم إسخيلوس، عايشنا فى انهيار مملكة الفرس العظيمة ذكرى انهيار الأندلس، وتجرعنا مرارة الفقد، وبكىنا كما تبكى النساء على ملك لم تحفظه كالرجال - كما قالت لابنها أم آخر ملوك غرناطة . وفى كاليجولا المصرية، شاهدنا سقوط رجل وملك عظيم، وفى دون جوان الفرنسية، تكررت صورة السقوط من المجد

إلى هوة الجحيم ، وفى الفيل يا ملك الزمان المغربية، استدعت صورة الملك الشرقى الطاغية صور ملوك الطوائف، كما استدعت صورة الفيل الأسطوري المدمر صوراً لممارسات القمع الوحشية، التى تمارسها السلطات الإسرائيلية ضد الشعب الفلسطينى . أما العرض التونسى فهمثلاً لتوفيق جبالى ، فقد كان برمته استعارة شعرية بليغة، وحدث كل الأزمنة فى مكان واحد، هو الأرض الخراب، كما وصفها اليوت فى قصيدته الشهيرة - أرض شهدت فناء العالم ، سكانها الباقون أرواح هائمة ، معذبة ، شائثة ممسوخة .

وإلى جانب هذه العروض ، كانت هناك أمسيتان شعريتان دراميتان، قدمتهما المؤسسة الأسبانية العربية للمسرح ، الأولى، بعنوان السيفاراد (أرض اليهود الأسبان)، من تأليف خوسيه مونليون بن ناصر، والثانية، الفردوس المحطم ، من تأليفه أيضاً، بالاشتراك مع محمد كاخات، وقد تضمنت أشعاراً للخليفة المعتمد، ومحمد درويش، وشعراء آخرين مجهولين، مع موسيقى وعزف على العود للفنان المغربى محمد متوكل ، وكان الإخراج فى الحالتين للأسباني فرانسكو أورنونو، بمساعدة فريق الممثلين وآخرين . وفى هذين العرضين، تجلت صورة الأندلس العربية كفردوس مفقود من منظور عربى يهودى ، وإن تغلب المنظور اليهودى شيئاً ، لكننى أترك الحكم فى هذا الأمر لمن يجيدون اللغة الأسبانية التى قدم بها العرضان (وكانت اللغة فى كليهما هى وسيط الإرسال الأول



والأساسي)، أو فلننتظر حتى يُترجم النصان كما طلب بلإلحاح الفنان سعد أردش .

والآن حان الوقت للحديث الفني عن عروض المهرجان، بعد هذه المقدمة التي ربما طالت أكثر مما ينبغي، لكن عذري فيها أنني أردت من باب الأمانة أن أضع القارئ في الإطار الفكري والوجداني الذي تمت من خلاله عملية التلقى الفني للعروض .

## العروض

كان عرض الافتتاح هو دون جوان الأصلي لفرنسا ، وكان المكان هو المسرح الرئيسي في المدينة - لا صالا كوليسيو فينياس - وكان حتى عهد قريب داراً للسينما . ولأن المبنى لم يتم تحويله تماماً بعد إلى دار عرض مسرحية ، كانت مقاعد الصفوف الأمامية خشبية جامدة مؤلمة (كالعادة في دور العرض السينمائي)، واستحوالت الرؤية الكاملة للممثل على خشبة المسرح ، التي افتقرت إلى زاوية الاتحاد المألوفة في الأماكن المصممة أساساً للعروض المسرحية . كانت رؤية الممثل في هذه المقاعد تتوقف عند الركبة - إذا كان واقفاً - وعند الرقبة إذا جلس . أما إذا رقد على خشبة المسرح ، فكان يختفي تماماً . وقد سبب لى هذا ضيقاً بالغاً، فكنت بين الحين والآخر أقف، وأشرئب بعنقي حتى يتصلب، لأرى ما يدور على أرضية الخشبة، ثم أضطر للجلوس حين يضحج الجالسون

خلفى بالشكوى. عانيت كثيراً فى مشاهدة هذا العرض، لكنه كان يستحق المعاناة، وتعلمت من تلك الليلة درساً مفيداً، فصعدت فى اليوم التالى إلى «البلكون»، حيث المقاعد وثيرة، والرؤية كاملة، رغم البعد وقصر نظرى. لم أكن وحدى، فقد تنبه آخرون إلى أفضلية البلكون، وفى الليلة الثالثة من المهرجان، كادت الصالة أن تخلو تماماً من المتفرجين، مما أرغم إدارة الدار - رحمة بالممثلين - على إجبارنا على ترك البلكون والجلوس فى الصالة، حتى لا يواجه الممثلون فراغاً مظلماً مريعاً !

ورغم سوء خشبة المسرح - أو «الركح» كما يسميه أخواننا فى المغرب العربى - وعدم ملاءمتها معمارياً للعروض المسرحية، فقد زودت دار العرض بأجهزة صوت وإضاءة جيدة متقدمة، وكان هذا من حسن حظ العروض، فلولها لما تمكن الفرنسيون من تحقيق عرضهم دون جوان فى اكمال روعته وبهائه فى افتتاح المهرجان .

كان العرض باللغة الأسبانية، مما سبب لى ضيقاً شديداً خاصة وأنه مكتوب أصلاً بالفرنسية . وهذا لا يعنى أننى أجيد الفرنسية لكن معرفتى بها تفوق بمراحل معرفتى بالأسبانية التى أجهلها تماماً باستثناء بعض الكلمات التى تشترك فى أصلها اللاتينى مع لغات أوروبية أخرى .

ورغم ذلك، لم نجد جميعاً صعوبة فى تتبع العرض، فقصة دون جوان مألوقة لن جميعاً، وقد ساعدنا التجسيد المسرحى الفصيح على الإمام بمحتوى المشاهد .

جاءت بالعرض فرقة إنفلونس فيفيه - باليه ، نسبة إلى ممثلتها الأولى ومدربة مثليها كلودين فيفيه ومخرجها جان لوك باليه - وفي العرض الذى رأيناه تولت ليونور جاليندو - فروت مهمة إعداد النص الأسباني وتدريب الممثلين أو - بمعنى أصح - الممثلات ، فقد قامت النساء بكل الأدوار فى هذا العرض ، بما فيها أدوار الرجال ، وعلى رأسهم زئر النساء الأعظم ، والرمز الشعبى للفحولة دون جوان ! وكان النص أيضاً من تأليف امرأة .

ولعل لويز دوترليني (Lousie Doutreligne) هى أول امرأة فى تاريخ المسرح تتعرض لشخصية دون جوان وتتجاسر على اقتحام هذا الموضوع الذكورى الخالص . وقد استلهمت فى معالجتها المسرحية له منابعه المسرحية الأولى فى مسرحية الأسباني تيرسو دى مولينا - وكان رجل دين ورع ، وكاتباً مسرحياً خصباً غزير الانتاج ، وصلنا من انتاجه ٨٦ مسرحية ، ويقال أنه أبدع فى حياته ٤٠٠ مسرحية ، ويعد البعض أفضل كاتب مسرحى أسباني فى القرن السابع عشر بعد معاصره لوبى دى فيجا .

كان تيرسو دى مولينا أول كاتب مسرحى يتناول شخصية دون جوان الأسطورية كما نسجها الأدب الشعبى الأسباني ، وذلك فى مسرحية محتمل إشبيلية والضيف الحجري (-١٦٣٠) . وربما كان أحد الأسباب التى دعت المؤلفة لاستلهام هذا المصدر دون غيره ما عرف عن تيرسو دى

مولينا من نصيرته للنساء، وولعه بتصويرهن فى مسرحياته فى صورة شخصيات تتمتع بالحذق والمكر والدكاء . وربما كان لولعه أيضاً بحيلة تنكر النساء فى زى الرجال ، واستخدامه المتكرر لها فى كوميدياته أثر فى تنفيذ هذه المسرحية الجديدة من خلال النساء فقط، بما فى ذلك أدوار الرجال .

وقد حذت دوترلينى حذو تيرسو دى مولينا فى تقسيم مسرحيتها إلى قسمين : الأول يتتبع مغامرات البطل فى صدره وغيه، والثانى يصور لقاءه مع تمثال غريمه الذى قتله، ودعوته الساخرة للتمثال على العشاء، وتلبية التمثال لهذه الدعوة التى تنتهى بسقوط البطل فى هوة الجحيم .

لكن دوترلينى اختلفت عن سابقتها فى منظور التناول، فأختارت أن تتناول الشخصية المحورية من خلال أعين مجموعة من طالبات أحد المعاهد التعليمية فى أواخر القرن السابع عشر، وأن تطرحها مغلفة بخيالهن وأحلامهن، ومخاوفهن ورغباتهن المكبوتة . ولهذا استخدمت صيغة المسرحية داخل المسرحية فى البداية والنهاية، وطرحت العرض بأسلوب متمسرح صريح، لا يخلو من الشاعرية والجدية والتأمل أحياناً ، كما لا يخلو من المرح والصخب، والخيال الطفولى، والمحاكاة الساخرة أو البرلسك، وهو فى كل هذا ينطلق فى حيوية متألفة عارمة ليحقق متعة مسرحية نفية صريحة متوهجة .

ويشير عنوان المسرحية الكامل بوضوح إلى صيغة المسرح. داخل المسرح، فهو يقول : دون جوان الأصلية لفتيات كلية سانت سير فى عام ١٦٩٦ من صياغة تيرسو دوترلبنى باليه (وهى أسماء المؤلف القديم والمؤلفة الحديثة ومخرج العرض) .

تنطلق المسرحية من كلية سانت سير التى أنشأتها عام ١٦٩٦ امرأة تدعى مدام دى ماتيتيون كانت تؤمن بالمسرح كوسيلة للتعليم . وفى البداية، تظهر هذه الشخصية فى أعلى المنظر المسرحى، الذى يفضى إلى سلم حلزونى عريض، نرى على درجاته الأخيرة أسفل مجموعة من الفتيات فى أعمار مختلفة، وقد ارتدين ملابس النوم وأردية الرأس البيضاء، ويحملن الشموع فى طريقهن إلى عتبر النوم . لكنهن يتوقفن حين تشرع إحداهن فى قراءة قصة دون جوان من كتاب فى يدها ، وسرعان ما تتخاطف الأيدى الكتاب، ويعلو إيقاع السرد إذ تبدل الأصوات وتتأوب ، ومعه تبدأ الفتيات فى تغيير ملابسهن استعداداً لتقديم عرض لمسرحية دون جوان الأصلية .

وفى المشهد التالى، تدخل فتاة ترتدى زياً رجولياً أحمر، من طراز أزياء النبلاء فى أوروبا فى بداية القرن السابع عشر، وتشرع فى تمثيل شخصية دون جوان؛ ثم لا تلبث أن تلتحق بها أخرى فى رى مماثل تماماً، لتمثل هى الأخرى دون جوان . وهكذا، تنقسم شخصية دون

جوان بين امرأتين تتبادلان تمثيل دوره، تشتركان أحياناً فى تجسيده معاً فى صورة المحاوراة أو رجع الصدى، بينما تقوم ٩ ممثلات بأداء بقية الأدوار وهى عديدة ، تطلبت أن تؤدى كل ممثلة أكثر من شخصية، وأحياناً أربع أو خمس شخصيات على التوالى .

وقد أدى انقسام الدور الواحد بين أكثر من شخصية - أو صورة مسرحية - إلى جانب التحول السريع للممثلات من دور إلى آخر، من شخصية إلى أخرى، إلى درجة من اختلاط الرؤية لدى المتفرج، وإلى شئ من الإحساس بالدوار الذى تشويه النشوء والدهشة ، واقترب بعالم المسرحية وجوها العام من عالم الأحلام، الذى لا يعترف بشبات هوية البشر أو الأمكنة أو الأزمنة، والذى - كما قال سترندبرج فى مقدمته لمسرحيته الحلم - «تنقسم فيه الشخصيات وتتضاعف وتتكاثر ، وقد تذوب إحداها فى الأخرى فتبهت أو تزداد كسافة، ثم تنفصل عنها لتعود فتتحد معها» .

وقد ساهمت الموسيقى التصويرية التى اختارها كريستيان جومى من مؤلفات الموسيقىار الإيطالى فيفالدى ، ومقاطع الكورال التى أداها فريق التمثيل بإتقان بديع ، فى تكثيف جو الحلم الذى ساد المسرحية . لم يكن اختيار فيفالدى عشوائياً ، بل كان محسوباً بذكاء فنى حاذق ، فهو يتمى تاريخياً إلى أواخر القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر، وهى فترة قريبة من الفترة التى تصورها المسرحية من خلال كلية سانت سير ، وكان أيضاً مثل مدام دى مانتينون معلماً يؤمن بفعالية

الفن في التربية، وكان يدرس الموسيقى في مؤسسة تعليمية خيرية لليتيمات واللقطات في مدينة البندقية في إيطاليا، تدعى «أوسبيدالي دلا بيتا». وإلى جانب ذلك، كان فيفالدي أيضاً رجل دين مثل الأسباني تيرسو دي مولينا (وإن لم يدخل الكنيسة)، وكان معاصروه يداعبونه أحياناً بلقب «القس ذو الشعر الأحمر».

إن صورة فيفالدي التي تستدعيها موسيقاه، تتحول إلى عنصر بناء فني فاعل، فهي توحد من ناحية بين شخصية تيرسو دي مولينا وشخصية مدام دي مانتينون (فهو كالأول رجل دين وفنان، وكالثانية معلم للفتيات يؤمن بالفن)، وهي من ناحية أخرى تستحضر إلى عالم المسرحية المركب مكاناً آخر، وصورة لكلية بنات أخرى، في بلد آخر.

وهكذا، تتعدد هوية المكان والزمان في المسرحية، وتتوحد، ثم تعود لتنفصل، فنحن حيناً في فرنسا عام ١٦٩٦، ونحن حيناً في أسبانيا في بداية القرن السابع عشر، ثم تحملنا موسيقى فيفالدي أحياناً كثيرة إلى البندقية وإيطاليا في بداية القرن الثامن عشر، لكن في كل الأحيان، ومهما اختلفت الأمكنة، يظل الفن - مسرحاً كان أم موسيقى - مصدر الهام، وطاقة روحية تصل الدين بالدنيا، وتذيب رجل الدين والفنان والمعلم في هوية واحدة.

وإلى جانب صيغة المسرحية داخل المسرحية، التي تستحضر أشبيليه دون جوان داخل كلية سانت سير الفرنسية، وتذيب شخصية مديرنه في شخصية تيرسو دي مولينا - مؤلف محتل أشبيليه، كما

تذيب الهوية الجنسية والجنسية للفتيات من خلال تبديل الأدوار المستمر وتقمص أدوار الرجال ، وإلى جانب الموسيقى التي تستحضر البندقية ومؤسسة الأوسبيدالى دلا بيتا داخل أشيليه وكلية سانت سير فى آن ، وتوحد فى صورة فيفالدى كلا من مديرة سانت سير ومؤلف محتل أشيليه ، لعب الديكور أيضاً دوراً هاماً فى تحقيق درجة عالية مما يمكن أن نسميه بالسهولة والتعددية الزمانية والمكانية، مما ساهم فى تكثيف إحساس المتفرج بالدهشة المنتشية، وبأجواء السحر والأحلام .

كان الديكور الذى صممه ألان جوشيه فى آن شديد البساطة ، شديد الثراء فى إمكاناته الدلالية . كان قطعة واحدة تتشكل من سلم حلزوني عريض - يشبه المروحة - على اليمين ، يتصل أعلاه بكوبرى علوى ، يمتد فى ارتفاع تدريجى إلى اليسار، ثم ينحدر فجأة فى خط مستقيم حاد، مشكلاً كتلة صماء توحى بجبل شاهق. ويتصل بهذه الكتلة من الخلف سلم حلزوني عريض آخر (نراه خلف الكوبرى فى الفتحة بين السلم الحلزوني الأمامى على اليمين والكتلة المستقيمة على اليسار) . وإذا اتصلت درجات السلم الخلفى السفلى بصرياً بجسد السلم الأمامى تتشكل دائرة عميقة تحت الكوبرى، تمثل أحياناً طريقاً ضيقاً ، أو حجرة ، أو حانة، أو هوة الجحيم فى المشهد الأخير . وأضاف جوشيه إلى تصميمه بايين سريين (trap doors) ، أحدهما فى الكوبرى العلوى، والآخر فى الحائط الأيسر للدائرة العميقة تحت الكوبرى العلوى . وقد وظف



المخرج باليه هذا الديكور البسيط توظيفاً دلاليًا منوعاً ودون مهمات مسرحية تذكر (اللهم إلا تابوتا، ونموذجاً طفولياً لسفينة وبالونين وبعض الشموع) فاستطاع بأبسط الامكانيات أن يحملنا من مكان إلى آخر في سهولة ويسر، وأن يحيل خشبة المسرح إلى صورة مصغرة للعالم كله، وأن يخلق عرضاً سريع التدفق، لاهت الإيقاع، يذكرنا في سيولته السينمائية بعروض شكسبير والمسرح الإليزابيثي العاري- الغزير الخيال - عامة .

وإلى جانب الديكور، كانت الملابس - التي صممها جوشيه أيضاً- إليزابيثية الهوى والترعة . كانت سخية في خاماتها، التي تنوعت بين شفافية التل والحرير، وكثافة ودفع المخمل، ساخنة عفوية في ألوانها التي اتكأت بالدرجة الأولى على الأحمر والأبيض والأسود، وكانت أيضاً ذكية التصميم، فاستحضرت في خطوطها وخاماتها، وقوامها (المتهدل حيناً في سخاء حسي واضح، المنساب حيناً في رقة وشفافية، والمنشئ حيناً في تزمّت وصرامة) - استحضرت المعالم النفسية للشخصيات، ودوافعها الكامنة، ورغباتها الدفينة .

وتبقى إضاءة فرانسو أوسترليتز التي أذابت كل هذه العناصر في طاقة من السحر الخالص، وفجرت ينباع الخيال لدى المتفرج، فارتحل على أجنحتها إلى قمم الجبال، وعلى أمواج البحار العاصفة، إلى قصور رائعة، وأبراج شاهقة، وإلى حوارى أشبيلية وحاناتها، وشواطئ تارجوانا، ثم إلى أعماق الجحيم في النهاية .

لقد تضافرت جهود المبدعين هنا فى تحويل العرض إلى شئ أشبه بالحلم . وحين أمتزج جو الأحلام هذا بروح التمسرح العريضة الصريحة - التى تعترف به كلعبة مصنوعة تعتمد على الخيال والقدرة على الإيهام - انبثقت فى العرض استعارتان شعريتان، شكلتا قضاء الدلالى الكثيف : إحداهما تشبه الحياة بالحلم العابر، والأخرى تشبهها بالعبة المسرحية ، وكلتاهما استعارتان متأصلتان فى الأدب الإنسانى، وكثيراً ما ترددتا فى مسرح شكسبير . وفى هذا العرض، تتحد الاستعارتان، فتولدان استعارة جديدة، تقول بأن كلاً من الحياة والعبة المسرحية والأحلام إنما هى ضرب من ضروب السحر ، والمقصود بالسحر هنا، هو تلك القدرة على انشاء الصور والمعانى ، وعلى استدعاء رؤى لا وجود لها ، يكاد يظنها الرائي واقعاً ملموساً، ويرى فيها ظل الحقيقة المراوغ، لكنه ما أن يمد يده ليلمسها حتى تتبدد وتختفى .

ولعل أبلغ تعبير عن هذا الاشتباك الاستعارى الكثيف فى المسرحية هو كلمات بروسبرو - ذلك الملك الفنان الساحر، فى مسرحية العاصفة لشكسبير - الذى وحد فيها بين المسرح والحلم والحياة حين قال :

« هؤلاء الممثلون ، كما أخيرتك ، كانوا أرواحاً لا أكثر ، وقد ذابوا الآن فى الهواء ، تبخروا إلى هواء رقيق .

وجودهم كان رؤية نسيجها الوهم ، ومثلهم، سوف تبخر الأبراج

الشاهقة التى تحفها السحب، والقصور العظيمة، والمعابد الجليلة ، بل الكرة الأرضية ذاتها .

أجل، سوف تلوب تماماً مثل هذا الموكب الاحتفالى الذى تبدد، ولن تترك أثراً بعد عين .

إننا خلق نسيجنا الأحلام ، وحياتنا الصغيرة يحفها السبات والنسيان».

لقد كان جان لوك باليه فى هذا العرض أشبه ما يكون بطل العاصفة الساخر، فقد جسد فى لوحات مسرحية لا تنسى صوراً للوجود، وأعاد خلق الأمكنة والأزمنة، غارلاً رؤيته من خيوط الوهم والأحلام . وإذا كان معيار نجاح أية مسرحية فى رأى بيتر بروك، هو أن تترك فى الذاكرة منظراً أو تشكيلاً، أو حتى ظلاً لا ينمحي، بعد أن تنسى الحبكة والعقدة والشخصيات ، فقد نجحت مسرحية دون جوان نجاحاً يصعب التعبير عنه .

بقيت ملحوظة حول هذا العرض بعيداً عن المتعة الفنية والفكرية والوجدانية، وهى ملحوظة تتعلق بحقوق المرأة، وإحقاق الحق والعدل الإنسانى .

لقد أقصى الرجال المرأة عن المسرح قروناً طويلة، فحرمت من حضور العروض واعتلاء المسرح فى العصر اليونانى، ومن التمثيل فى العصر الإليزابيثى ، واغتصب الرجال أدوارها وصوتها، وتتكروا فى

ملابسها حتى منتصف القرن السابع عشر . أليس جميلاً إذن أن ترد المرأة الصاع صاعين، وأن تختار النمط التراثي للفحولة لتضعه على المسرح في صورة امرأة متتكرة في ثياب الرجال ؟ أسعدتني هذه الفكرة كثيراً، وعدت إلى الفندق وأنا أشعر وكأننى قطعت التهمت طبقاً كبيراً من القشدة اللدسة.

وعلى خشبة نفس المسرح، كان عرض اليوم التالى هو الفرس، للكاتب اليونانى إسخيلوس، وجاءت به فرقة مسرح أتيس من اليونان. لم أكن أتوقع الكثير ، فمسرحية الفرس ، فى رأى المتواضع، ورغم كل ما كتبه النقاد والدارسون فى مدحها ، مسرحية متواضعة درامياً، يغلب عليها الرثاء والإنشاد ، ويصدق عليها وصف المراثية الكورالية. كان رأى هذا مبنياً على قراءة النص المطبوع مترجماً إلى العربية أو الانجليزية. لكن ، فرقاً كبيراً بين النص المطبوع والعرض الذى شاهدته. لقد حقق المخرج العبقري تيودوروس تيرزوبولوس ما يشبه المعجزة، فأحال ما كنت أسميه بالمراثية الكورالية، إلى طقس مسرحى ميمفونى، واحتفال عارم، يكتسى فيه الحزن والأسى طعم النشوة الطاغية.

كان المسرح عارياً تماماً، يطنه السواد . وحول دائرة بيضاء واسعة، رسمت على أرضه، وقف الممثلون الخمسة - رجلان وثلاثة نساء - فى ملابس سوداء، ذات طابع بدائى وحشى، تركت صدور الرجال وأكتاف

النساء وأفرعتهم عارية ، وأمام كل ممثل ، وضع المخرج مكعبين عاليين نسبياً ، من لون ذهبي منطقي ، تعلوهما سيور جلدية ، يدخل فيها الممثل قدميه حين يعتليه ، فيذكرنا «بالكوثرانوس» - أو الحذاء العالي في المسرح اليوناني القديم . وعدا ذلك ، لم يستخدم المخرج أى ديكور أو مهمات ، عدا صندوق خشبي صغير به بعض الصور الفوتوغرافية ، وملاءة كبيرة مذهبة ، فى مشهد شبح داريوس الذى تستدعيه زوجته أتوسا - ملكة الفرس ، ومكعبين صغيرين من النحاس ، كانت أتوسا تلتقطهما أحياناً ، وتقرعهما فى شجن عظيم .

فى البداية ، يحتفظ الممثلون جميعاً بأماكنهم حول الدائرة ، ويتوزع الكورس الافتتاحى فى المسرحية لشيوخ الفرس بين أصواتهم ، فى مقاطع فردية وجماعية ، ثم يعتلون المكعبات ، وتخطو الممثلة الرائعة إفريكليا سوفرونيادو إلى منتصف الدائرة لتؤدى دور الملكة أتوسا ، التى تنتظر أخبار الحرب مع اليونان ، وعودة ابنها الملك إكسيركس ، الذى تولى الملك بعد موت زوجها داريوس . ثم يتبادل الممثلون الآخرون بعد ذلك تمثيل بقية الأدوار : «الرسول ، شبح داريوس ، الملك المهزوم العائد إكسيركس» ، مع أداء المقاطع الكورالية - أى مقاطع مجموعة الكورس .

ورغم أننى لم أكن أذكر المسرحية حينئذ آنذاك ، ورغم أن العرض كان باليونانية الحديثة ، لم يعكر ذلك صفو متعتى ، فهو من نوعية العروض التى لا تسعى إلى مرد قصة ، بل تعتمد بالدرجة الأولى على التشكيل الصوتى والحركى لتجسيد حالة وجدانية ، وكانت الحالة هنا

هى الأسى العارم، والحزن فى كل عنفوانه ووحشيته ، والفجیعة أمام الموت، وانهيار عالم بأكمله ، والمقاومة الیائسة المستمیتة للتشبث بآخر خيوط الأمل، وهى تنفلت فى حتمية مأساوية من بین الأصابع ، وتشنجات الجسد الأخيرة العنيفة، وهو یذوب فى سحیر الألم، ویتنفض فى تحد واحتجاج عنید .

وفى سبیل تجسید هذه الحالة، وظف المخرج عدداً من طقوس الحزن المعروفة، خاصة فى الشرق ودول البحر المتوسط، وقطرها وصفها من شوائبها، وانتقى منها أبلغ إشاراتھا، ثم أعاد تشكيلها فى مركب طقسى صوتى حركى جدید، وزعه بین ممثليه فیما يشبه التوزيع السیمفونى . رأینا فى العرض ضرب الصدر وشق الجيوب وتمزیق الشعور ، ولطم الخدود وخبط البطون (عند موت الزوج أو الابن)، ورأینا الأجساد تتلوى على الأرض فى حرقة الأسى، أو تسكن هامدة فى استسلام جریح وصمت رهیب تحت وطأة الفقدان ، وسمعنا عویلاً تشیب له الولدان، وأصواتاً أشبه ما تكون بعواء حیوان جریح . لمسنا فى العرض جوهر تجربة الحزن، لكن دون أن تحرقنا نارها ، فقد تحول الحزن هنا إلى معزوفة صوتیة شجیة، وإلى رقصة طقسیة تمتع العین والقلب، وإلى تشكيل جمالى مركب كثیف . كانت العین والأذن تفرق فى فیض من الجمال كل لحظة، یحول الحزن واللوعة إلى تجربة سامیة نبیلة، وجمیلة أيضاً .

إننى لا أعتقد أننى سأنسى أبداً، تلك الرقصة الطقسیة الجنائزیه التى

أدتها الملكة أتوسا، وهى تخطب رحمها على إيقاع انشاد الكورس، وقد أقمت على قدميها، فى تشكيل جسد ثابت ساكن، ينم عن الانهيار واللوعة، دام طول الرقصة (وأنا أسميها رقصة مجازاً، فهى توقيع حركى فى الحقيقة، لكن كان لها تأثير الرقصة تماماً)، بينما أخذ فردان من الكورس فى الانثناء وتمزيق الشعر فى صورة نمطية موقعة فى نفس الوقت، وبينما كانت آخر أفراد الكورس تفرد ذراعيها على طولها، بينما تمسك يدها الأخرى برأسها، ثم تنثى ذراعيها فجأة لتلطم فاهها، لتقطع الانشاد لحظة، ثم تعاود الكرة، كان المشهد صورة حركية وصوتية يعجز عنها الوصف .

ولا أعتقد أننى سأنسى كيف أبرزت الممثلة التى احتلت خلفية الدائرة فجأة الملاءة المذهبة، وأدخلت وجهها وكفيها من فتحات فيها، واتخذت شكل طائر أو نسر ذهبى، ثم أخذت تنهض، فبدأ لنا وكأن النسر يتمدد ويرتفع إلى علو شاهق، ليتحول إلى شبح الملك السابق داريوس . لقد وجد تيرزوبولوس هنا حلاً عبقرياً شديد البساطة لتجسيد الشبح مسرحياً، واحاطته بباله من القداسة والدهشة والرعبة والغموض .

ومن ممن شاهدوا العرض يستطيع أن ينسى المشهد الأخير؟ فى مقدمة المسرح، ممثلة الكورس تلوى على الأرض فى رقصة دائرية، تقطعها تشنجات عنيفة، بينما يسرد ممثل دور الملك إكسبوس أخبار اندحاره المروع، وعلى يمين الدائرة وفى عمقها، يتخذ ممثلان تشكيلاً

جسدياً ساكناً، يجسد الإحساس بالهول ، وفى منتصف الدائرة، ترقد أتوسا على وجهها، وقد أسندت صدرها على مكعبين، وتهذلت رأسها وشعرها وذراعاها ، وفى إيقاع بطئ محسوب، ترفع رأسها وصدرها، وتلتقط من الصندوق الخشبي صورتين فوتوغرافيتين، كل فى يد، ثم تمد ذراعيها بهما، فتبدو مثل طائر، ثم تترك الصور تهوى إلى الأرض، ويتهدل جسدها إلى وضعه السابق، ثم تعيد الكرة مرات ومرات، حتى تصل إلى آخر صورتين فى ألبوم العائلة هذا، وتفرد ذراعيها بهما لآخر مرة، فترى فيما يشبه الصدمة أنهما - أى الصورتين - مريعان من السواد والخواء . فى تلك اللحظة، يقترب منها ابنها إكسبركس راحفاً على الأرض، وفجأة، يرفع ذراعيه ليضع أمام وجهها عدسة مستطيلة مكبرة، فيتحول الوجه أمامنا إلى قم مفتوح فى صرخة مروعة صامتة ، تنهار بعدها ، ويسكن المسرح تماماً، إلا من تشنجات ممثلة الكورس الأخيرة، التى تدوم لحظات، ثم تنتهى بلحن تصرخ به متحدية، وكأنه أغنية الحياة التى تلم بها وجه الصمت .

إن الكلمات لتعجز عن وصف وقع هذا المشهد على الحاضرين . ساد الصمت لحظة بعد الإظلام، وكأن على رؤوسنا الطير، ثم انفجرتنا جميعاً فى تصفيق مجنون، استعداد الممثلين للتحية خمس مرات . وبعد العرض، تكرم الزميل د. حسن عطية باصطحابنا أنا ود. سمير أحمد- عميد المعهد العالى للفنون المسرحية - لتحية المخرج، وقد عرض عليه



د. سمير أحمد أن يدرس كورساً في المسرح اليوناني بالمعهد، لكنه اعتذر بضيق وقته وكثرة ارتباطاته، لكنه أبدى رغبة جارفة في أن تقدم فرقته عرضها على المسرح الروماني بالاسكندرية - فالعرض مصمم في الأصل للأداء في الهواء الطلق ، وقال إن فرقته قد طلبت منه زيارة مصر مراراً، وقالوا إن التمثيل على أرض النيل سيكون له مذاق خاص . ولعل رغبة العبقري تيرزوبولوس وفرقة الرائعة تلقى صدى لدى المسئولين .

كان العرض الثالث على مسرح لاصالا كوليسيو فينياس للمخرج المغربي فوزى بن سعيد وفرقة مسرح المدينة بالرباط ، وكان النص هو الفيل يا ملك الزمان للكاتب السوري سعد الله ونوس . وكالحال في كل مرة أشاهد فيها هذه المسرحية - وقد شاهدت عروضاً لها ربما أكثر من أية مسرحية أخرى - كالحال في كل مرة، وجدتنى أتساءل : ترى كيف سيقدم لنا المخرج الفيل ؟ والحق أن فوزى بن سعيد قد أثبت قدرته على التجديد والابتكار، فقد جاء فيله في صورة شاب رياضي وسيم، يرتدى ليونارد أسود (أي بدلة تدريب لاصقة بدون أكمام)، ويتحرك على عجل - أي يرتدى قبقاب باتيناج - وزيادة في الابتكار، أضاف المخرج متتالية بصرية صامتة في بداية العرض، تصور الفيل الوسيم وهو يطارد الأهالي والأطفال ونرى فيها امرأة في رداء أبيض، تدفع عربة طفل رضيع، ثم يحيط بها أربعة رجال ملثمين، مدججين بالسلاح، يرتدون زياً مشابهاً لزي الفيل، ويغطون وجهها بطرحة بيضاء، ثم يأخذون منها

العربة والطفل ، ونرى محاولة أحد الأهالى قتل الفيل بحربة وفشله ، ولقطات أخرى لا أذكرها . وعلى المستوى البصرى أيضاً ، أضاف المخرج متالية مطاردة الفيل لطفلة صغيرة فى القصر ، استخدم فيها الديكور المتحرك ، قبلنا وكأن جدران القصر نفسها تساعد فى المطاردة ، وتحاصر الطفلة على أنغام الموسيقى المعبرة . وأثناء العرض ، كانت المرأة الغامضة ، ذات الثوب الأبيض والطرحاة التى تخفى وجهها ، تظهر بين الحين والآخر دون سبب مفهوم ، أو ربما لتذكرنا بمأساتها فى فقد الطفل ولتشحذ همم الرجال !

وعلى العكس من الفيل الذى ينتمى إلى نمط البطل الرياضى الأمريكى ، ويستدعى إلى الذهن أمريكا والسوبرمان ، كان بلاط الملك أسبوى الطابع ، يحمل ملامحاً صينية فى ديكوره وألوانه ، وكذلك كانت ثياب الملك ، الذى أدت دوره ممثلة متكررة ، وما أن انتهت من لقاء مندوبى شعبها ، والترحيب بفكرة زواج الفيل ، حتى ألقت بنفسها جذلة فى أحضان الفيل الأمريكى المظهر ، فحملها بين ذراعيه كالعروس .

ورغم جرعة الابتكار فى العرض ، لم تكن الإضافات فى تصويرى فى صالح النص ، فقد قلصت طاقته الدلالية بدلاً من أن تثريها ، وحولت الفيل من رمز متعدد الدلالة ، إلى إشارة واضحة أحادية لأمريكا والغرب ، وتقلص معنى النص إلى رسالة ساذجة تقول بأن حكام الشرق يتمنون فى أحضان الغرب ويقهرون شعوبهم . ورغم الجهد الذى بذله

المخرج وفريق مسرح المدينة، فقد جاء العرض متقسماً على نفسه، يصطدم فيه الجانب المنطوق بالجانب البصرى مراراً وينشق عليه . إن الابتكار مطلوب فى المسرح دون شك ، لكنه فى هذه الحالة راد عن حده . فانقلب إلى ضده .

وكانت كاليجولا المصرية آخر العروض الكبيرة على مسرح لاصالا كوليسيو فينياس . وفى البهو الخارجى، أقام مصمم الديكور د. صبرى عبد العزيز معرضاً لرسومات ملابس المسرحية ، وبدت لى على الورق أكثر جمالاً وإقناعاً منها على أجساد الممثلين . وقد استقبل الجمهور العرض استقبالاً طيباً، وكان هذا العرض أفضل من عروض القاهرة، فقد حذف المخرج منه مشاهد الباليه، وكانت أحد نقاط ضعفه الرئيسية، فازداد العرض كسافة درامية وسخونة فى الإيقاع ، وعالج عيوب الإضاءة التى شابت عرض القاهرة ، كما أن الممثلين، وعلى رأسهم نور الشريف، قد ازدادوا فهماً لأدوارهم وآلفة معها، فكانوا أكثر إقناعاً، وتخلصت إلهام شاهين من الكثير من عيوبها الصوتية، كما تخلصت - أخيراً والحمد لله - من الحذاء ذى الكعب العالى، فتحررت بخفة ورشاقة أكبر . وكان نور الشريف رائعاً كعادته . لكن ، ورغم نجاح العرض، وحماس الفرقة الأكاديمية ومواهبها ، يظل من واجبنا أن ننبه إلى ضرورة الاهتمام بفن التمثيل وتدريب الممثل فى مصر حتى

نصل بممثليتنا إلى المستويات العالمية .

وإلى جانب العروض الكبيرة، جاءت فرقة المسرح من تونس، وفرقة الكرمل من حيفا، بعرضين قصيرين، عرضاً في قاعة بمبنى الكاسا دي لابلما (أو بيت النخيل)، وهو مقر مهرجان موتريل والمركز الأسباني العربي للمسرح .

كان الأول هو مسرحية فهمتلا (وتعنى بالتونسية الدارجة هل فهمت أم لا ؟) من تأليف وإخراج المخرج المدهش المغامر توفيق جبالى . وأنا استخدم كلمة تأليف هنا مجازاً ، فالعرض ليس به كلمات على الإطلاق، وربما كانت كلمة «تصور» أو «سيناريو» أنسب وأكثر دقة .

وكما يخلو العرض من الكلمات، يخلو أيضاً من مكونات الدراما التقليدية ، فلا شخصيات، ولا صراع، ولا قصة أو هيكل سردي، ولا شبكة من العلاقات بين الشخصيات ، وأيضاً لا مكان ولا زمان . يطالعنا المنظر المسرحي في البداية بصورة توحى بالجذب والظلام، وكأن كارثة ما قد أفنت العالم . فعلى اليمين، نرى تكويناً تجريدياً: جذع شجرة ضخمة رمادية متحجر مبتور، يعلوه لوح عليه أحجار ملساء مستديرة من أحجام مختلفة ، وأسفل الجذع بضعة أحجار ممائلة ، وعلى يسار المسرح - الذى بطنت جوانبه الثلاثة بلون أزرق داكن - نرى مقعدين خشبيين بنين بمساند للذراع ينتضح مظهرهما بالقدم .

وحين تطفأ الأنوار، نرى فى ضوء فضي شاحب أشباحاً تدخل من

يسار المسرح. وحين ينار المسرح، نرى ستة أشخاص ، امرأة فى ثوب أسود، ورجل فى حلة سوداء، يجلسان على المقعدين، وقد اصطف خلفهما شابة فى ثوب أبيض، وثلاثة رجال فى أعمار وثياب مختلفة ، والجميع يرتدون مكياجاً يبرز العينين بصورة مبالغ، تجعل الوجوه تبدو كالأقنعة، ويذكرنا هذا التشكيل بالصور العائلية التقليدية .

وانظرنا أن تبدأ المسرحية ، أن يتحرك الممثلون ، لكنهم ظلوا على حالهم جامدين، يحدقون أمامهم دون أن يهتز لأحدهم جفن، واستمروا هكذا ما يقرب من عشر دقائق ! تملل المتفرجون، وضحك بعضهم ضحكات خافتة عصبية أو ساخرة، وبدأ البعض يتهامسون، وانتاب البعض التوتر وشعور غامض بالخوف . ومع استمرار التحديق فى الفراغ، أخذت عيون الممثلين فى الاحمرار، ثم انهمرت الدموع من أعينهم الشاحصة المكددة فى صمت، وانحدرت على وجوههم لتختلط بخيوط اللعاب التى بدأت تسيل من أفواههم . كان مشهداً قبيحاً مقررأ مخيفاً ومستفزاً يتسمى شكلاً ومضموناً إلى ما يسمى الأنتى ثيتر - أى المسرح ضد المسرح ، ورغم ذلك، كان له تأثير كالتنويم المغناطيسى، فلم أتمكن من تحويل عيني عن هذه الرؤية الكابوسية .

ومضى العرض بعد ذلك، وعلى مدى ساعة من الصمت الكامل - باستثناء بعض الأصوات الغريبة المخيفة - ومن السكون التام، باستثناء انتفاضات فجائية يسود بعدها السكون، وحركات بطيئة للرأس يمينا أو

يساراً لا تلبث أن تجمد، وحركات عصبية متشنجة للقم، لم يحدث شئ، وفي كل الأحوال، ظل جسد الممثل ساكناً، وكأنه قد تحول إلى جزئيات منفصلة، لا علاقة فيها للقم أو العينين أو الرقبة ببقية أعضائه .

كان الحدث - إذا جاز التعبير - هو سلسلة من المحاولات لفك حصار الصمت والسكون والعزلة، تبوء كلها بالفشل ، من محاولة التواصل الجسدى، إلى محاولة التواصل الصوتى، إلى محاولة التواصل بالرؤية والإبصار . وقد ترجم توفيق جبالى كل محاولة إلى متتالية حركية بسيطة، بطيئة الإيقاع، ترتبط بجزء من أجزاء الجزء العلوى للجسد، بما فيها الجهاز الصوتى ، ثم وزع هذه المتتالية بين ممثليه فى تكرار تتابعى مخيف . وأخرج توفيق جبالى من ممثليه صوتيات موحشة غريبة لا آدمية تحسب له .

وتصل المحاولات الفاشلة هذه إلى ذروتها المتوقعة، وهى الانفجار الداخلى الصامت، الذى يتجسد فى خيوط الدماء الغزيرة التى تنساب من الأفواه الصامتة لتساقط فوق ملابسهم .

قال البعض معجباً ، هذا أبلغ تعبير مسرحى وتجسيد لحالة القهر التى يعيشها الإنسان العربى على كافة المستويات، والتى تجعله ينفجر من الداخل، ويتحطم فى صمت مدوى . وقال آخرون لاعتين : إنها نكتة سخيفة عديمة، لا علاقة لها بالمسرح أو المجتمع، وقال آخرون فى

لامبالاة : لقد شهدنا هذا من قبل ، أنه مسرح العبث والقسوة نظرحه على أوروبا بعد انتهائه منها منذ عشرين عاماً ، وكأنه بضاعتهم ردت إليهم . قيل الكثير ، وبعضه صحيح وبعضه مجحف . لكن الحقيقة التي لا مراء فيها هي أنه عرض لا ينسى - سواء أحبه المتفرج أم كرهه ، سواء أعجب به أم سخر منه . يبقى أنه عرض مستفز مثير، بذل فيه الممثلون جهداً رهيباً جعل د. سمير أحمد يصف المخرج بأنه سادى التزعة (أى يتلذذ بتعذيب ممثليه) ، وهو أيضاً عرض يخلق من السكون والصمت - من كل ما هو ليس مسرحاً أو حياة - نصاً مسرحياً شعرياً ، يطرح استعارة للحياة قد تختلف فى تفسيرها ، لكنها تظل تلح علينا فى طلب التفسير . وهذا نجاح لا يستهان به .

• وفى نهاية هذه الرحلة، نصل إلى عمود النور الفلسطينى من حيفا - وهو مسك الختام .

يعلم الله كم أحببت هذا الفريق الفنى من حيفا - المناضل من الداخل - رغم إغراءات الهجرة ، والذي يصبر على البقاء فى أرضه، رغم عار وهوان الباسبور الإسرائيلى، رغم الهجوم الظالم عليهم من قبل إخوانهم العرب، واتهامهم بالتعايش مع العدو ومهادنته . واننى والله أعجب لقوم يطالبون صاحب دار بتركها لأن قاطع طريق قد اقتحمها وقرر أن يقيم فيها !

إن أعضاء فريق الكرمل يكافحون ويقاومون من الداخل، وسلاحهم

التبيل هو الفن، وغايتهم حفظ الذاكرة والهوية والوعي الفلسطيني . وكان عمود النور أبلغ تعبير مسرحي فني عن الوقدة داخلهم، وعن الشعلة التي يحملونها .

كتب نص عمود النور الكاتب المشقف الموهوب أنطوان شلحت، فكان نصاً ينبض بالآلم والفكاهة الساخرة في آن ، يتنفس روح الشعر ويتفقد ألماً ومرارة، وكأنه جرح قديم، لكنه لم يلتئم، ومازال ينزف بغزارة .

يتمى العرض إلى صيغة مسرح الحكواتي، وصيغة مسرحية الممثل الواحد في آن، لقد أدرك المؤلف أنطوان شلحت، والمخرج الحساس سليم الضو، ومساعدته الفنان أسامه مصرى، القدرات التمثيلية الرائعة والموهبة الفنية العريضة لفنان شاب يدعى أكرم خورى، فجعلوه صوت فلسطين وضميرها وذاكرتها وأرسلوه مدججاً بالفن، ليذكر أهله، ويذكرنا جميعاً وليحكى لنا في عرض شيق، ممتع موجه وجميل، عن ماضينا الحاضر، عن فلسطين والفردوس المفقود، دون شعارات وهتافات .

وفي ظلام المسرح في البداية، نسمع أصواتاً تنم عن حادثة سيارة، ثم تشرق الأنوار، فنرى هارباً فلسطينياً لاجئاً إلى أرض الأندلس، وقد عب من الخمر عباً لينسى هروبه ، لكن ذكرى الأندلس لا تدعه ينسى فلسطين ، ويتجسد خوفه وإيلام ضميره في صورة ظله الذي يلاحقه، ونراه خيلاً مضخماً على حائط خشبة المسرح الأيمن . أما انكساره



وعجزه، وهما فى نفس الوقت ثورته ووقدته ، تاريخه وشعلته الداخلية، فيتجسدون فى صورة عمود نور مكسور، يرقد جزؤه الأعلى فوق حطام سيارة، انفصل عنها بابها الذى أفرغ من هويته، فلا يعد يقضى إلى شئ، وطار أحد إطارات عجلاتها، فتوسط المسرح، بينما ارتمى أحد مقاعها فى الخلفية .

ومن هذا التشكيل المسرحى البسيط، الكثيف الدلالة، يتطلق أكرم خورى فى سلسلة من التذاعيات - وسط الحطام - ليعيد علينا قصة فقد فلسطين ، متقمصاً كل الأدوار - الأب والابن والأم والصدىق والوسيط الذى خان وباع كل شئ . وفى كل الأحيان، يظل الديكور الكثيف الدلالة، على فقره وبساطته، إطاراً موجعاً، يجسد معنى التفتت والانقسام والانكسار وانحسار الضوء، وهيمنة الظلال الكابوسية، وخيانة أصحاب العربات الفارغة والثروات الهائلة .

لقد وظف المؤلف والمخرج فى هذا العرض عمود النور وخيال الظل - النور والظل - ليجسدا صراع الوهم والحقيقة ، الماضى والحاضر ، التفتيب والوعى، وشكلاً عرضاً شعرياً متمعاً، تحمل مسئوليته باقتدار وحساسية وقناعة أصيلة، الممثل الصادق الموهبة أكرم خورى، فأحيا فينا ألم الجرح، فساد يتنزف من جديد، وعدنا نبكى جثثنا المفقودة ، وبأمان الوصل فى فلسطين .

## مفكرة المهرجان

تأسس المهرجان في مدينة مونتريال عام ١٩٨٩، كأحد اللبئات الرئيسية لمشروع المؤسسة الأسبانية العربية للمسرح، التي تضم أيضاً المركز الأسباني العربي للمسرح، وذلك بهدف تدعيم العلاقات الثقافية العربية الأسبانية في مجال المسرح، وإقامة حوار بناء بين دول شمال البحر المتوسط وجنوبه من ناحية، وبين الثقافات المختلفة من ناحية أخرى، بحثاً عن فضاءات للتلاقى، في ظل روح الفهم المتبادل والتسامح والاحترام. وحين تأسس المعهد الدولي لمسرح حوض البحر المتوسط عام ١٩٩٠، تراسلت أهدافه وغاياته مع أهداف وغايات المهرجان، وأثمر هذا التلاقى تعاوناً وثيقاً، تبنى جلياً في دورة المهرجان الرابعة، التي عقدت في مونتريال في الفترة من ٢٤ إلى ٢٩ هذا العام .

## فعاليات المهرجان

أولاً : العروض المسرحية المشاركة :

- ١ - دون جوان الأصلى ، فرنسا ، فرقة إنفلونس فيفيه - باليه .
- ٢ - فهمتلا (هل فهمت أم لا ؟) تونس ، فرقة المسرح لتوفيق جبالى .
- ٣ - الفرس ، اليونان ، فرقة مسرح الاتيس - أثينا .
- ٤ - عمود النور ، فلسطين الأرض المحتلة ، فرقة الكرمل حيفا .
- ٥ - الفيل يا ملك الزمان ، المغرب ، فرقة مسرح المدينة بالرباط .

٦ - كاليجولا : جمهورية مصر العربية ، فرقة أكاديمية الفنون .

ثانياً : قراءات مسرحية شعرية :

١ - السفاراد (أو أرض الأندلس كما يسميها اليهود) - أسبانيا .

٢ - الفردوس المحطم - كولاج شعري من وحى تاريخ الأندلس -  
أسبانيا .

ثالثاً : أمسيات موسيقية :

شارك فيها العديد من فنانى أسبانيا ، وفرقة موسيقى النيل  
المصرية ، والفنان المغربى محمد متوكل .

رابعاً : حلقات بحث وندوات :

وربما كانت هذه أهم فعاليات المهرجان وأثرها دلالة :

١ - كانت الندوة الأولى بعنوان : «دور النقاد فى خلق مسرح بحر  
متوسطى : تأملات حول هوية مسرحية مشتركة» ، وكانت الأسئلة  
المحورية التى انبثقت منها هى : هل هناك ما يسمى بهوية مسرحية  
مشتركة لدول حوض البحر الأبيض المتوسط ؟ وهل هناك فائدة  
ترجى من البحث عن هذه الهوية إن وجدت؟ وماهى سبل البحث ؟  
وكان الحضور العربى فى هذه الندوة قوياً ومؤثراً ، فإلى جانب  
المشاركين المصريين (حسن عطية الذى أدارها ، وفاروق عبد القادر ،

وسمير أحمد ، وسعد أردش ، وصبرى عبد العزيز ، ونهاد صليحة) شارك أنطوان شلحت، وسليم الضو، وأسامة المصرى، وأكرم خورى من الأرض المحتلة ، إلى جانب ممثلين لتونس والمغرب ، وبعض من الجزائريين ، وكان الحضور الأسباني قوياً هو الآخر ، وتلاه الحضور الفرنسى .

ورغم اختلاف الآراء، الذى امتد من تعريف المسرح إلى تعريف الهوية ، ورغم اعتراض البعض على موضوع الندوة من أصله ، وتشكيكهم فى أهميته ، فقد تمخضت الندوة عن توصيات هامة ، تدور فى فلك التعاون والإنتاج المشترك وتبادل الخبرات ، ودراسة أنماط التعبير والتواصل فى بلدان البحر الأبيض ، وتسجيلها لحمايتها من الاندثار والنسيان تحت تأثير التدفق الإعلامى الأمريكى من ناحية ، وحتى تصبح مرجعاً للممثلين والمسرحيين من ناحية أخرى ، يمكنهم استلهامه والإفادة منه ، ومن ناحية ثالثة، قد تفيد هذه الدراسة والتسجيل فى رصد أوجه الاختلاف والتشابه بين الممارسات المسرحية فى البلدان المختلفة فى حوض البحر المتوسط، فتفيدنا فى الإجابة عن الأسئلة المبدئية التى طرحتها الندوة.

٢ - كانت ندوة اليوم التالى (الخميس ٢٦/٣) بعنوان : «التظاهرات المسرحية فى حوض البحر المتوسط» وكانت أقرب إلى جلسة عمل، ضمت رؤساء المهرجانات والمعاهد التعليمية فى دول البحر

المتوسط، حيث تدارسوا خطة التعاون المستقبلية . وقد دعى المهرجان إلى هذه الندوة د. فوزى فهمى رئيس مهرجان القاهرة التجريبي ومديرته د. هدى وصفي ، وحين تخلفا ناب عنهما د. سمير أحمد، عميد المعهد العالى للفنون المسرحية ، الذى وعد بدراسة مشروع إقامة مركز للمعهد الدولى لمسرح دول البحر المتوسط فى أكاديمية الفنون ، والتشاور حول ذلك مع رئيس الأكاديمية د. فوزى فهمى ، وكان من المتوقع والمفروض أن يشارك فى هذه الندوة الأستاذ سعد أردش ، الرئيس الشرفى لمهرجان القاهرة، الذى اصطحب فرقة الأكاديمية بعرضه كاليجولا، وساهم بمشاركته العلمية القيمة فى ندوة النقاد ، لكنه لم يدع إليها لسبب لا أعلمه وقد يعلمه الأستاذ حسن عطية الذى اشترك فى تنظيم الندوات . علمت فيما بعد أن مدير المعهد الدولى لمسرح دول البحر المتوسط، خوسيه مونليون بن ناصر (الذى يبدو من اسمه إنه من أصل أسباني عريبى)، علمت إنه زار الأستاذ سعد أردش فى الفندق غداة انتهاء المهرجان، وأنهما تباحثا معاً فى أمر الفرع المصرى للمعهد والذى نرجو أن يتحقق .

طرح الحاضرون فى هذه الندوة تصورهم لعدد من المهرجانات التى يمكن أن تسهم فى خدمة وترسيخ فلسفة مهرجان موتريل وتحقيق أهدافه، منها مهرجان لمعاهد المسرح التعليمية فى دول البحر المتوسط،

ومهرجان لمسرحيات شكسبير التى تتعرض لدول البحر المتوسط بصورة أو بأخرى (وأعترف أن هذه الفكرة قد لاقى فى نفسى هوى شديداً)، ومهرجان حول أثر الفنون التشكيلية على المسرح - اقترحه ممثل مركز بيكاسو فى مدينة ملقا ، إلى جانب العديد من مشروعات التبادل المسرحى الثانى . وضمن أحد هذه المشروعات، دعى المعهد والمركز الأسباني العربى للمسرح المخرج المعروف جواد الأسدى لإخراج مسرحية لفرقة أسبانية فى مدينة فالنسيا . وهناك مشروع آخر أخبرنى به الأستاذ حسن عطية لاستقدام خمسة من طلبة معهد الفنون المسرحية للعمل مع مخرج أسباني فى عرض مشترك ، إلى جانب عرض لوحدة من مسرحيات توفيق الحكيم، وآخر لمسرحية يرما للشاعر الأسباني لوركا، من ترجمة مستشرق أسباني، سوف تتضمن ترجمة الراحل العظيم صلاح عبد الصبور لبعض أشعارها .

وقد شارك فى هذه الندوة ممثلون للمهرجانات والمعاهد المسرحية فى أسبانيا (من برشلونة ومدريد وفالنسيا وموتريل) ، وفى فرنسا (من مارسيليا ، مونبلييه ، كورز ، باريس وبايونا) ، وفى اليونان (من باتراس) ، وفى إيطاليا (من نابولي)، وفى المغرب (من الرباط)، وفى البرتغال (من ليزبون)، وفى تونس (من مركز الحمامات)، وفى تركيا (من اسطنبول)، وفى سوريا (من دمشق)، وفى مصر (من القاهرة) ، وفى اسرائيل ... بالطبع !

٣ - ثم كانت حلقة البحث الرئيسية التي استمرت على مدى ثلاثة أيام (الجمعة ٢٧ والسبت ٢٨ والأحد ٢٩/٣) وكان عنوانها «الأندلس ٥٠٠ عام - ذاكرة التعايش» ، والحق أن هذا العنوان كان أشبه بشعار عام للدورة الرابعة هذه لمهرجان مورتيل، التي تزامنت مع احتفال أسبانيا بعام ١٤٩٢ ، الذي شهد - في آن - اكتشاف أمريكا وسقوط غرناطة - آخر معاقل العرب في الأندلس ، ونهاية عصر ذهبي من التعايش السلمى، أعقبه عصر من الصراع الدموى، وتأكيداً لهذا، يقول خيسوس جونثالث (مدير المهرجان ، والمؤسسة الأسبانية العربية للمسرح) فى افتتاحية كتاب أو كئالوج المهرجان عن حلقة البحث هذه وعن المهرجان عامة: «إن مساهمتنا المتواضعة ستختار من جديد المسرح تطبيقاً وتأملاً - كوسيلة تعبير عن أملنا فى أن تسعى الثقافات الثلاث (ويقصد الإسلامية واليهودية والمسيحية) لصياغة مساحة معاصرة من التسامح والاحترام المتبادل مثلما كان الحال فى عصور الخلافة التى كانت بها الأندلس . وبالنسبة لنا نحن أندلس ٩٢ ، يشكل ذلك ، أيضاً «ذكرى الطرد» وكلاهما - الحياة والطرد، يعدان ثوابت مستمرة الحضور فى الذاكرة التاريخية لشعبنا .

«من هنا ، تفتح حلقة البحث الرئيسية وروح المهرجان دورة واسعة ، بمراكز فى مختلف مدن البحر المتوسط فى إطار أنشطة «الإيتم» (اختصار الاسم الكامل للمعهد) ، وسيكون موضوع التعايش هو محور إعداد البرامج والمناقشات» .

وفى الاحتفال الذى أقامه المهرجان صباح الجمعة، وقبل بداية حلقة البحث مباشرة، بمناسبة ترجمة مسرحية المهرج للكاتب السورى محمد الماغوط إلى الأسبانية، وإصدار كتاب نقدى عن المسرح العزبى بالأسبانية، يتضمن مقالات لشقاد عرب وأسبان، تحت عنوان مسرح عربى أم مسارح عربية - فى هذا الاحتفال ، ألحت علينا جدلية التعايش والصراع ، أو «الحياة والطرد» فى كلمات مدير المهرجان .

ففى بداية الاحتفال، تحدث ميجويل برانكو - عمدة موتريل - عن أهمية الحوار والتعايش بين الثقافات ، ثم تلاه د. صبحى غوشه - نائب عمدة القدس السابق - والذى طرد من فلسطين عام ١٩٧٢، ومازال يحيا منفيا خارج بلده ، وكان «الطرد» بالطبع هو محور حديثه ، وسرد علينا أمثلة عديدة من الممارسات الإسرائيلية القسعية اللاأدمية ضد الشعب الفلسطينى بالأرض المحتلة، وقارنها بالسماحة والحياة المظمتة الآمنة التى تمتع بها اليهود فى الأندلس إبان الحكم العربى الإسلامى .

ثم تحدث بلرو مارتينيز مونتافيز - مدير قسم الدراسات الإسلامية بجامعة أوتونوما فى مدريد، والمشرف على مشروع المكتبة الأسبانية العربية للمسرح التى أصدرت الكتابين - عن ثراء وتعددية الثقافة العربية قديماً وحديثاً، وعن أهمية التواصل والحوار معها، كما أكد على أهمية الحوار بين الماضى والحاضر ، بين الأندلس العربية قديماً والأندلس الأسبانية حديثاً ، وبين الحضارة العربية قديماً والحضارة العربية حديثاً ،



واختتم حديثه قائلاً : إن الماغوط فى مسرحيته المهرج قد أقام هذا الحوار المتعدد الأطراف ، ومن هنا كان اختيار المكتبة الأسبانية العربية لها .

وهكذا ، ومنذ البداية ، كان الإلحاح على ضرورة الحوار والتواصل ، رغم الاحتفالات بذكرى طرد العرب ، وكأن الأندلسيين الجدد يحاولون بدء إقامة جسور مع ماضيهم العربى البعيد وجذورهم الحضارية من ناحية ، كما يحاولون ارساء جسور فى الحاضر مع العرب عبر البحر .

ثم بدأت حلقة البحث التى أدارها خوسيه مونليون بن ناصر ، الذى أشار ضاحكاً فى البداية إلى أصوله العربية المحتملة ، التى يرجحها اسمه الأخير .

فى الجلسة الأولى صباح الجمعة ، كان الموضوع : الحوار العربى اليهودى عبر التاريخ ، وقدم كل من الفلسطينى إميل حبيبى ، والشاعر الروائى الإسرائيلى آمنون شاموسى بحثاً فى هذا الموضوع .

وفى اليوم التالى ، كان الموضوع العام هو «اليهود» ، وافتتح الأسباني أ. سى . باديللو (من جامعة كومبلوتنسا بمدريد) الجلسة يبحث عن الشعراء اليهود فى عصر الخلافة ، ثم تبعه الأسباني جاكوبو حسن يبحث عن أدب اليهود فى الأندلس ، الذى كتب اللغة التى تعرف باسم السيفاردى - نسبة إلى كلمة سيفاراد ، وهى الاسم اليهودى للأندلس ، وأخيراً كان بحث الأسباني انكارنا فاريللا من جامعة غرناطة عن تأثير أدب اليهود فى الأندلس على الأدب العربى الحديث .

وكان الموضوع فى اليوم الختامى (الأحد ٢٩/٣) هو العرب، وقدم فيه أنطونيو بورخيس كولهو، من جامعة ليزبون بالبرتغال، بحثاً عن الأندلس والبرتغال ، ثم تبعه وليد سيف، من جامعة عمان بالأردن، فقدم بحثاً بعنوان الأندلس فى الضمير العربى ، ثم كان بحث حسين بوزلته، من جامعة الملك محمد الخامس بالرباط بالمغرب ، وكان عنوانه : المغاربة الأسبانيون ، وأخيراً، كان بحث بدرو مارتينيز مونتافيز، الأستاذ بجامعة أوتونوما بمدريد، عن أسبانيا فى الأدب العربى المعاصر.

ومما لا شك فيه أن هذه الأبحاث - وإن كانت لا تدخل فى نطاق المسرح- وسواء اتفقنا أم اختلفنا مع منطلقاتها وتوجهاتها - فإنها تمثل إضافة هامة فى مجال الدراسات العربية الأسبانية، وقد تساعدنا فى تلمس ملامح الأندلس العربية- ذلك الفردوس المفقود الذى ملكناه يوماً وأضعناه .

بقيت ملحوظتان أخيرتان فى مفكرة المهرجان :

الأولى، تتعلق بإصرار المهرجان على طبع كافة البرامج والكتيبات والمطبوعات باللغة الأسبانية وحدها، مما تسبب فى كثير من اللبس والضيق والاحباط ، ولا أدرى هل كان السبب فى هذا قلة الامكانيات وانعدام المترجمين ، أم تعصب للغة الأسبانية وصل إلى حد الهوس ؟!

أما الملحوظة الثانية، فتتعلق بالتنظيم الذى كان سيئاً للغاية، ومثار شكوى الجميع . وقد اتضح سوء التنظيم هذا منذ بداية الرحلة فى

القاهرة، إذ وصلت بطاقات السفر لبعض المشاركين قبل موعد إقلاع الطائرة بساعتين ، وبعد تأجيل متكرر، مما أدى إلى تخلف بعضهم عن السفر، وامتد سوء التنظيم إلى اختيار أماكن إقامة المشاركين، وتوفير سبل الانتقال لهم وعدد معقول من المرشدين .

ولئن كان المهرجان فقيراً في إمكاناته المادية - كما اعترف القائمون عليه - فقد كان ثرياً في أحلامه وطموحاته ، واعتقد أن عدداً كبيراً من العاملين فيه من المتطوعين ، وكلى أمل أن يتلافى المهرجان أخطاء هذا العام في المستقبل ، فهو مهرجان طموح، يتبنى فلسفة حضارية مستتيرة، ورؤية مستقبلية مشرقة، ويؤمن بالمرح إيماناً عميقاً، ويفاعليته الثقافية والاجتماعية الخطيرة .

وأخيراً، لا يفوتني أن أشيد بالجهد المشرف الذي بذله د. حسن عطيه - الناقد والدارس بأسبانيا - في تنظيم وإدارة ندوة نقاد المسرح، وعلى مشاركته النشطة في نشاط المعهد الدولي لمسرح البحر الأبيض المتوسط على مدار العام، بالإضافة إلى مساهماته في مشروع المركز الأسباني العربي للمسرح، ومشروع المكتبة الأسبانية العربية للمسرح . وينبغي أن نذكر له بكل التقدير محاولاته المتتابعة الجادة في إقامة جسر ثقافي بين المعهد الدولي وأكاديمية الفنون، وبين مصر والأندلس .

## داحية الفد للفد فى ثوب سىاسى جدى

ربما كانت حىاة أوسكار وىلد نفسه هى أعظم إنجازاته الفنية ، فقد كانت حافلة مثيرة على قصرها ، شهدت فى سنواتها الخمس الأخيرة صعوداً درامياً مفاجئاً إلى قمة الشهرة والمجد، أعقبه انقلاب مفاجئ من حال السعادة إلى الشقاء، وسقوط فى سرعة الشهب إلى أعماق هوة الئاس والفقر، والغربة والمهانة .

وكانت شخصية وىلد نفسها أكثر ثراء وتنوعاً وتعقيداً من أى شخصية من شخصياته الروائية أو المسرحية، فقد جمعت عدداً من التناقضات المركبة، التى جعلت هويته الجنسية والاجتماعية والسياسية موضع تساؤلات عديدة ، لقد كان رجلاً وأباً، كما كان أيضاً عاشقاً لشاب أرستقراطى يدعى لورد دوغلاس، واتهم بالانخراط فى العديد من العلاقات الجنسية المثلية . وكان اشتراكياً فى أعماقه، لكنه رفض توظيف الفن فى خدمة أية قضية ، وكان يعشق أسلوب حىاة الأرستقراطية الانجليزية ويبتناه، لكنه كان يتحدها فى نفس الوقت، ويعرضه لأعنف درجات السخرية اللاذعة، وكان أيرلندياً يحلم مع أهل بلاده بالخلاص من الاستعمار الانجليزى ، لكنه عاش فى انجلترا، وتفنن بقناع الطبقة

الحاكمة من أعدائه، حتى بدأ انجليزياً أكثر من الإنجليز أنفسهم، ومزديراً لبنى وطنه.

ولقد حار الكثيرون فى تفسير علاقة أوسكار وايلد بالمجتمع الانجليزى الراقى فقد احتضنه هذا المجتمع، وتدفق على مسرحه، ورفعته إلى قمة الشهرة، ثم فجأة هوى به من حائق . ولعل صورة البهلول الشكسبيرى ومهرج الملك تساعدنا على فهم هذه العلاقة . لقد تبنى المجتمع الانجليزى وايلد باعتباره مضحكاً ومهرجاً، وسمح له بنفس القدر من الحرية الذى كان يمنحه الملك للبهلول فى النقد والسخرية والتعرية ، وكان شرط استمرار العلاقة ألا ينسى البهلول نفسه، ويأخذ اللعبة مأخذ الجد، ويتصور أنه من الطبقة الحاكمة حقاً ، وليس عبداً ، أى أن يصدق وهم حرته .

لكن وايلد نسى نفسه ، وتخيل أنه ينتمى حقاً إلى الأرستقراطية الانجليزية الحاكمة، وتبنى أسلوب حياتها المرفه على نواضع موارده ، بل وتبنى أيضاً استهانتها الساخرة بالقيم الأخلاقية التى ارتبطت بالطبقة البراجوزية . ولأن وايلد لم يكن سوى دخيل فى الحقيقة ، لم يتشرب منذ نعومة أظافره أسرار اللعبة الاجتماعية التى تلعبها الأرستقراطية بموافقة الطبقة البرجوازية المسيطرة على المال والتجارة ، وفى تضامن معها ، لم يتبته عاشق الجمال والفن للفن إلى الحدود الفاصلة بين الجد واللعب فتخطاها ، وجاهر علناً بما تخفيه الأرستقراطية نفاقاً وتمارسه سراً .

وكانت العلاقة بين وايلد وبين أحد أبناء هذه الأرستقراطية هي الشرارة التي فجرت اللعبة، وأفضت إلى المواجهة بينه وبين أحد أقطاب الأرستقراطية - الماركيز كويتزبرى - الذى اتهمه بإفساد ابنه، وساقه إلى المحاكمة العلنية بتهمة الشذوذ الجنسى . وفى المسرحية التى كتبها حديثاً تيرى إيجلتون - وهو أيرلندى آخر - عن الفترة الأخيرة من حياة وايلد، تحت عنوان القديس أوسكار ، يركز المؤلف بوضوح على الأبعاد السيامية للمحاكمة، التى تقنعت بالتهمة الأخلاقية، ويفضح حقيقة التضامن السياسى السلطوى بين الأرستقراطية والبرجوازية، رغم اختلافاتهما الظاهرية، ورغم ما يكنه كل منهما للآخر من احتقار دفين . ويرى إيجلتون أن وايلد كان ضحية اتحاد مصالح الطبقتين .

فرغم أن العلاقات الجنسية المثلية كانت شائعة فى ذلك الوقت بين أبناء الطبقة الأرستقراطية، ولم تكن بالشئ المستهجن أو السعيب فى أوساط الرجال، استخدمت هذه الأرستقراطية نفسها علاقة وايلد بلورد ألفريد دوجلاس سلاحاً للتشهيره، وإثارة الصحافة والرأى العام - البرجوازى فى مجموعه - ضده ، فنجحت فى تحطيمه . وهكذا، وفى نفس العام الذى شهد النجاح الساحق لمسرحيتى الزوج المثالى وأهمية أن تكون إرنست، سيق وايلد إلى المحكمة، وحكم عليه بالسجن - ستين، رحل بعدهما إلى فرنسا، حيث عاش مجهولاً تحت اسم مستعار، يقتات من صدقات الأصدقاء القدامى، ثم مات وحيداً معذباً بعد عامين فقط .

.. ومن بداية المحاكمة وحتى وفاته ، منعت مسرحيات وايلد من العرض . لكن ما إن رحل وصمت صوته، حتى عادت المسرحيات لتحتل خشبات المسارح في إنجلترا بنجاح ساحق ، ووظفتها الأرستقراطية توظيفاً بارعاً مأكراً لتكريس هيمنتها، والاحتفال بأسلوب حياتها وقيمها ، فظلت - ربما حتى الستينيات - تقدم فى إطار واقعى تاريخى ، أى بديكور وملابس تحاكي أثاث وأزياء الطبقة الراقية فى بداية القرن ، بحيث بدا عالمها المصنوع الزائف مقبولاً ، بل ومرغوباً ، وتوارت النزعة النقدية المتشككة، وغدت المسرحيات أشبه بالكوميديات الخفيفة المستأنسة .

وفى إطار هذه الصيغة الواقعية ، التى طبعت أيضاً أسلوب التمثيل، بدت الشخصيات الأرستقراطية جذابة متألقة، وهى تنطق بأسلوب وايلد البارع، و «وابجراماته» الشهيرة، ومفارقاته اللغوية الذكية الحاذقة ، فكانها تسخر من نفسها بنفسها، وتستيق نقد الآخرين، فتحيد المتفرج ، بل وتدفعه إلى الإعجاب بها .

وهكذا أعادت الأرستقراطية الانجليزية أوسكار ايلد إلى دور البهلول رغم أنه، واستغلت مشاعره المتضاربة تجاهها، فأبرزت مشاعر الانبهار بها، المتضمنة فى الأعمال، على حساب مشاعر السخرية من زيفها ونفاقها. وساهمت المؤسسة النقدية المهيمنة بدورها فى تكريس هذه الصورة لمسرحيات وايلد، بتأكيد الأبعاد الإنسانية للشخصيات، وإخفاء أبعادها الاجتماعية ، مع الإلحاح على تألق أسلوب الحوار وأناقته .

وحين تغير مسار النقد الأكاديمي في انجلترا في الستينيات والسبعينيات، وظهرت تيارات تسعى إلى مراجعة الأحكام والتفسيرات النقدية الموروثة، عن طريق إعادة قراءة النصوص، في ضوء علاقتها بلحظتها التاريخية، بما تحفل به من صراعات وقوى اقتصادية، واتجاهات فكرية وفتية، حيث بدأ أعمال وايلد تتجلى في صورة جديدة، تحفل بالأبعاد السياسية، وتبرز نزعتها الثورية المتشككة في نسق القيم المتسيد في عصرها .

وأثرت هذه الجهود النقدية إلى حد كبير في أسلوب التناول المسرحي لأعمال وايلد، فبدأ بعض المخرجين الثوريين بطرحونها في صورة جديدة وجريئة تخالف المنهج الواقعي السائد من قبل . وكانت أحدث هذه المحاولات، هو عرض أهمية أن تكون إرنست، الذي قدمته فرقة سنشري المسرحية البريطانية، في ديسمبر ١٩٩٢، في القاهرة والاسكندرية (على المسرح القومي وسيد درويش) .

استهدف العرض في مجموعه إبراز الجانب السياسي والنقدى للنص - على مراوغته، مع الحفاظ على تألق سطحه اللغوي، والإكتفاء بأقل حذف ممكن . وقد حقق المخرج كيفن روبنسون (وهو أيرلندي أيضاً) هدفه هذا عن طريق إيجاد معادل مرثي بليغ مرادف لفكرة الزيف، فاختار مع مصمم الديكور ماريوك هنريش إطاراً بصرياً للأحداث، يتتعد عن الواقعية، ويحمل صفة زخرفية مصنوعة واضحة، ويستلهم أسلوب



الـ «آرت نوفو» أو الفن الجديد، الذى روج له فى انجلترا فى بداية القرن العشرين الفنان بيردسلى، وكان وايلد نفسه من أشد المعجبين به . وفى إعدادة للمسرحية، اختزل المخرج فصولها الأربعة إلى جزئين، ومناظرها إلى اثنين : بيت الجرنون فى لندن، وحديقة منزل وردنجج الريفية . وفى تصميمه لديكور المنظرين، التزم المخرج بنفس الأسلوب الزخرفى المسطح، المصطنع، الذى يزدحم بموتيفات النبات الزهور والأعشاب المتسلقة، المرسومة على مسطحات، فتذكرنا بأسلوب الرسم اليابانى إلى حد كبير ، وريط المصمم بين المنظرين عن طريق رسومات النباتات هذه بصورة ذكية، فازدحمت حوائط غرفة الاستقبال فى بيت الجرنون بأوراق الأشجار والأعشاب والأشجار المرسومة، فى زخم يرهق البصر، ويشى بإكتنار الطبيعة وتشويها، وامتلاكها مية محتطة فى بيوت الأغنياء ، كما اردحمت حديقة وردنجج الريفية بالبانوناهات المرسومة، والنباتات والزهور الصناعية ، فاتحد المنظران تحت لواء الزيف والزخرف المصطنع ، وتحولا إلى عنصر تغريب واضح يلح على العين طوال العرض، ويحمل تعليقاً بليغاً ساخراً على الحوار والأحداث، وكأنه كورس بريختى .

لقد خلق الديكور بمنظره فى العرض إحساساً واضحاً بالاختناق والزيف: والتكدس والموت، امتد من المنظر الداخلى إلى المنظر الخارجى، وكأنه يقول لنا، انظروا إلى هذا العالم الأرستقراطى الزائف، الذى امتلك الطبيعة، وتسيدها واكتنزها، فقتلها . ولايهم هنا أن نبقى فى

المدن، داخل البيوت الأنيقة، أو نخرج إلى الريف أو الطبيعة بحثاً عن الصدق والبراءة، فقد امتد الزيف والتشويش إلى كل شيء، وغدت الطبيعة ضياعاً وأملاًكاً . لقد استطاع الديكور أن يسخر من رحلة «الجرون» إلى الريف، حيث يجد الحب والصدق والسلام مع البريثة «سيسلى»، وهى الرحلة التى تذكرنا بتراث أدبى طويل، يمتد من الأدب الرعوى - كما نجده مثلاً فى قصة أركاديا للأديب الإنجليزى سير فيليب سدنى - إلى الأدب الرومانسى، كما نجده فى عبادة وردسورث للطبيعة مثلاً . وربما استغل وايلد نفسه هذه الفكرة القديمة بهدف السخرية ، فالجرون يجد الحب فعلاً حين يترك المدينة وزيها ويذهب إلى الريف والطبيعة ، لكنه حب لا يخلو من زيف ، فهو حب مشروط بامتلاك الحبيبة لثروة طائلة ، كما يتضح من حديث العمة المتسلطة - ليدى براكنيل - فى نهاية المسرحية ، كما يمكننا أن نلمس هذا التوظيف الساخر لفكرة الهروب إلى الطبيعة فى مصير وردنج، الذى لا يعرف له أهلاً فى البداية ، وكأنه فعلاً ابن الطبيعة، لكنه لا يلبث أن يكتشف لنفسه فى الريف أصولاً تؤكد انتمائه لمجتمع المدينة المصنوع، وليت الجرون الذى تحنطت الطبيعة على جدرانه. ومهما يكن من أمر وايلد ، وسواء كان يهدف إلى السخرية أم لا ، فقد نجح الديكور فى أن يصبح عنصراً درامياً فاعلاً، يناوئ الحوار والشخصيات، ويعرى زيفها، ويفضح مادية وجشع المجتمع الرأسمالى وفساده، الذى يقتل الطبيعة كما يقتل الإنسان .

وامتدت مساحة التشيؤ والزيف من المنظر المسرحى إلى أسلوب التمثيل، الذى إلتعد عن الواقعية، واتجه فى أحيان إلى المبالغة والتنميط الحركى من ناحية، وإلى الجمود والتخشب والعرائسية من ناحية أخرى.

لقد ابتعدت حركة الشخصيات تماماً عن الليونة والطبيعية، وجاءت محسوبة مصطنعة فى توافق مع إطارها، بل وكانت فى أحيان تجمد فى بورات تستمر دقائق كأنها صور فى ألبوم قديم. وطبع الاصطناع الأداء الصوتى أيضاً بطابعه، وحرص الممثلون على عدم إبراز و «بروزه» الفكاهة والإبجرامات الذكية فى الحوار، بإلغاء الوقفات التى تتبعها عادة لتفسح المجال لضحك المتفرجين قبل استئناف الحوار، فقلت جرعة الضحك، كثيراً فى هذا العرض عن العروض التقليدية السابقة التى شاهدتها لهذا النص، إذ كان الإيقاع هنا يجبر المتفرج على إيقاف ضحكه حتى يسمع ما يقال.

وإمعاناً فى بلورة الرؤية السياسية النقدية لهذا العرض، تدخل المخرج فى النص بالحدف أحياناً، فخفف الجرعة الرومانسية فى المشاهد العاطفية بين الجرنون وسيلى، وأضاف إليها حركة ساخرة تفرغها من محتواها، وتشى بزيف واصطناع المشاعر، فجعل سيلى تداعب شعر حبیبها بصورة آلية مرات متوالية، وفى كل مرة، يبدى الحبيب ضيقه الشديد، ويعيد ترتيب شعره بعناية، حرصاً على مظهره المرسوم المصنوع.

كذلك حذف المخرج بعض المشاهد والشخصيات التي لا تخدم رؤيته، أو التي من شأنها أن تثير تعاطفنا مع الشخصيات الرئيسية، أو القيم التي تحكم سلوكها، فحذف مثلاً مشهد عرض الزواج بين المربية بريزم والقس شازويل، ومشهد المحامى الذى يطارد الجرنون ، كما حذف النصائح العصماء التي توجهها ليدى براكتيل للمربية بمناسبة رواجها .

وربما كان أهم تغيير أحدثه المخرج فى النص ليؤكد قراءته السياسية، هو مزج شخصية «ميريمان»، خادم «الجرنون» فى المدينة، بشخصية «لين»، خادم «وردنج» فى الريف ، فجعل نفس الممثل يؤدي الدورين، مما حوله إلى رمز قوى دائم وحاضر للطبقة العاملة، التي مهما تغيرت وجوهها وأماكنها، تظل دائماً موضع استغلال الطبقة الوسطى والطبقة الأرستقراطية .

وأحاط المخرج هذا الحضور الرمزي للطبقة العاملة بدلالات إيجابية واضحة، فجعل الخادم يتصدر بداية العرض ونهايته، وهو يعزف موسيقى شجية على الكمان - فى غيبة السادة فى البداية، وفى حضورهم المتجمد فى النهاية . وفى سبيل هذا، عدل المخرج بداية المسرحية . ففي النص، تبدأ المسرحية بالسيد الجرنون يعزف البيانو، بينما يستمع إليه خادمه ميريمان . . أما فى العرض ، فيدخل الخادم، ويمتعا بعزفه على الكمان ، ثم يدخل السيد ويحاول أن يقلده فيفشل، فهو يمسك بالقوس مرة وكأنه يمسك بمنشار، ثم يحركه كما لو كان سيفاً فى مبارزة .

ولا يسمح لنا المخرج طوال العرض أن ننسى الخادم كما ينساه السادة، فيجعله يلح علينا بين الحين والآخر، بطوله الفارع وملابسه السوداء المستقيمة، وآليته الحركية، وكأن العالم الرأسمالى المتشئ قد استلب حياته وعفويته . وفى النهاية، يضيف المخرج مشهداً إضافياً بعد مشهد المصالحة وزواج المحبين، ويجعل السادة جميعاً يتجمدون فى تشكيل تمطى ثابت، وكأنهم صورة فوتوغرافية قديمة ، ثم يدخل الخادم مرة أخرى بكمائه ليعزف موسيقى حية، وكأن الحياة قد عادت إليه باختفاء العالم الزائف .

ومن خلال هذه الإضافات الإخراجية، التى تتسق مع المنهج العام فى تناول النص، استطاع المخرج أن ييلور قراءته السياسية التقدمية لأوسكار وايلد، وأن يتتصر للطبقة العاملة، وأن يدين العالم الرأسمالى، بسادته وقيمه وأوضاعه .

لكن يبقى السؤال : هل توجد هذه الرؤية السياسية فى النص الأصيل حقاً أم فرضها المخرج عليه ؟ وهل كانت لتصلنا دون ما قام به من حذف أو إضافة ؟ سؤال وجيه .. لكن ..

وأياً كنت الإجابة ، فقد كان هذا العرض بالنسبة لى على الأقل، أفضل عرض شاهدته لهذا النص على الإطلاق، وأرسلنى مرة أخرى لأعمال وايلد لأعيد قراءتها فى ضوء جديد .

## فيرولي، إيطاليا، ١٩٩٦ مهرجان دايونيسيا المسرحي

منذ القرن السادس قبل الميلاد ، حين انتقل تمثال الإله دايونيسياس (إله الخمر والخصوبة) إلى مدينة أثينا على أيدي ييزيستراندس ، اعتاد الأثينيون القدماء إقامة مهرجانيين سنويين احتفالاً بهذا الإله الجديد : الأول مهرجان دايونيسيا الكبير - أو دايونيسيا المدينة (Great or city Dionysia) في شهر مارس، والآخر مهرجان دايونيسيا الريفي (Rural Dionysia) في شهر ديسمبر، وكانت المسابقات المسرحية التي تدور على مدى ثلاثة أو أربعة أيام هي الملمح الرئيسي للمهرجان الكبير، وعنصر جذب لا يقاوم ، يجتذب اليونانيين القدماء من كل حذب وصوب. وكانت هذه المسابقات هي التربة التي أنبت المسرح اليوناني القديم، كما وصلنا في أعمال أيسخيلوس وسفوكليس ويوريبيديس وأريستوفانيس.

وحين اختارت الممثلة الإيطالية الشابة ماريا نيكوليتا جايدا (Gaida) أن تطلق على مهرجانيها المسرحي اسم «دايونيسيا»، لم تكن تسعى فقط وراء اسم جذاب يثير خيال المسرحيين بترائه التاريخي ، وإنما كانت تود أن تعود بالمسرح إلى مفهومه الأول الأصيل ، باعتباره حدثاً اجتماعياً

واحتفالاً جماعياً، يرتبط بعقائد المجتمع ويجادلها ، وأن تحيى من جديد .  
المفهوم الأول والأصيل للكاتب المسرحى - لا كأديب يكتب نصاً أدبياً  
فى معزل عن الممارسة ، بل كرجل مسرح منذ البداية حتى النهاية .

لقد كان كلاب المسرح فى اليونان القديمة رجل مسرح شامل بكل  
معنى الكلمة ، فلم يكن يكتفى بكتابة النص فقط ، بل كان أيضاً يشرف  
على تنفيذه (أى إخراجه بالمعنى الحديث) ، ويقوم باختيار الممثلين  
والجوقة وتدريبهم ، ويعد المسؤل الأول والأخير عن العرض ، فإذا  
استحسن الجمهور العرض ، فاز بالجائزة ، وإذا كرهه ، رجموه (أى  
المؤلف) بالحجارة . ويحكى أن يوريبيديس فر يوماً هارباً من المسرح لأن  
الجمهور كاد أن يفتك به .

كانت البداية عام ١٩٨٩ ، حين التقت ماريا نيوكوليتا جايدا صديقة  
وجيرج وايت مدير «مركز يوجين أونيل المسرحى» بمدينة «واترورد» فى  
ولاية «كنيتيكات» الأمريكية . كان اللقاء فى بهو أحد الفنادق بمدينة  
موسكو . تعرفت جايدا على الرجل الذى يدير هذا المركز الذى يرمى  
الكتاب المسرحيين منذ عام ٢٥ عاماً ، ويقدم لهم فرصة الإقامة الهادئة مرة  
كل عام ، على مدى أسابيع ، لإنجاز أعمالهم المسرحية ، ثم عرضها على  
الجمهور فى نهاية مدة الاستضافة . قدمت إليه نفسها باعتبارها ممثلة  
إيطالية شابة ، وأخبرته أنها تحلم منذ سنوات بإقامة مهرجان مسرحى على  
غرار المشروع الذى يتبناه مركزه ، مع تطوير الفكرة بعض الشيء ، بحيث

يقوم المؤلف المسرحى نفسه بإخراج نصه مع مجموعة من الممثلين الذين يختارهم، فيغدو المؤلف والمخرج فى آن واحد، كما كان الحال فى اليونان القديمة . .

وبعد هذا اللقاء، الذى تلقت فيه ماريا نيكوليتا جايدا وعداً بالمؤازرة والمساندة، بدأت مراحل التحضير للمهرجان حتى يخرج فى أفضل صورة تضمن له الاستمرار . كانت عملية البحث عن التمويل شاقة ومضنية ، وكانت جايدا تدرك تماماً أن التأيد المعنوى لفكرة المهرجان من قبل رجال المسرح على مستوى العالم سوف يكسب فكرتها المصداقية اللازمة لدى الهيئات الممولة - سواء كانت أهلية أو حكومية ، لذلك قامت عام ١٩٩١ بتنظيم ندوة عالمية (فى متجعب جبلى يدعى «كاستل نوفو بيزار دينيا» قرب مدينة «سينا» بإيطاليا) تحت عنوان : «هل مات المسرح أم مازال حياً»، ودعت إلى هذه الندوة التى استمرت خمسة أيام نخبة من أهم نقاد ورجال المسرح فى العالم . ومن خلال هذه الندوة، تم وضع التصور النهائى للمهرجان، وصياغة فلسفته وأهدافه وتوجهاته . وكان من بين المشاركين فى هذه الندوة، بالطبع، جورج وايت - مدير مركز أوجين أونيل المسرحى فى أمريكا - والناقدان إيان براون وأنتونى إفرى - وكانا آنذاك من المسؤولين عن قطاع المسرح فى مجلس الفنون البريطانى، مما أسهم فى إقناع الهيئات الممولة بجدية المشروع وأهميته .



وفى يونيو ١٩٩٢ ، فى مدينة «سسينا» ، كان المهرجان الأول ،  
الذى جاء تحت عنوان «مهرجان داينيسيا العالمى للدراما المعاصرة» .  
وجاء هذا المهرجان تطبيقاً عملياً دقيقاً للتصور النهائى الذى صاغته الندوة  
التحضيرية ، فقام المهرجان بدعوة عشرة من أهم الكتاب المعاصرين فى  
العالم لإقامة ورش إخراجية لأحدث أعمالهم على مدى أسبوعين ، ثم  
عرض هذه الأعمال على الجمهور فى الهواء الطلق ، على مسارح غير  
تقليدية .

وكان الكتاب المدعوون فى المهرجان الأول هم :

هوارد باركر (إنجلترا) ، ماريا أيرينى فورنيس (الولايات المتحدة) ،  
الكساندر جالين (روسيا) ، سونولابو تانس (الكنغو) ، سلافومير  
مورجيك (بولندا) ، رودولفو سانتانا (فنزويلا) ، خوزيه سانثيس سنسترا  
(إسبانيا) ، يول سوينكا (نيجيريا) وهو الحائز على جائزة نوبل عام  
١٩٨٦) ، لوثر تروللر (ألمانيا) ، وأوجو تشيتى (من إيطاليا) ، ومن  
الغريب أن أحداً من اليونان - موطن مهرجان داينيسيا القديم - لم  
يشارك فى هذا الحدث الهام .

والى جانب العشر مسرحيات الجديدة التى قدمها الكتاب فى عروض  
من إخراجهم ، اشتمل المهرجان على ندوة رئيسية دُعِى إليها لفيف من  
النقاد والأكاديميين ورجال ونساء المسرح من ١٣ دولة مختلفة . كانت  
الندوة تحمل عنوان «المسرح ودور الناقد المسرحى» ، وتناولت دور النقاد

فى أبعاده المختلفة، السىاسية والشقافىة والاجتماعىة والفنىة . وفى هذه الندوة (اللى تمىعت بىنطىة صحفىة واسعة)، اشىبك النقاد وكتاب المسرح والمخرجون فى حوار ساخن وثرى حول أسباب تراىع دور المؤلف المسرحى فى العالم الیوم .

ورغم الموجه الباردة اللى أىجىاحت المنطقة لسوء الحظ فى تلك الفترة، ورغم الأمطار الغزىرة، والمصاعب المالىة اللى نىجت عن تخلف بعض الممولین عن الوفاء بوعدهم ، فقد نىج المهرىان على الصعىدین النقدى والجماهىرى، وطرح نفسه كمنبر مؤثر وفاعل لكتاب الدراما، وأیضاً لكل المحبین لفن المسرح والمدافعىن عنه والمؤمنین بضرورته الحیویة فى عالم الیوم .

وفى العام التالى، قررت جاىدا الانتقال بمشروعها - مشروع مهرىان دایونىسیا - إلى مدىنة جبلیة أثریة صغىرة - جنوب روما - على الطرىق بین روما ونابولى ، وهى مدىنة فىرولى الساحرة، اللى اىختارها جاىدا مقراً دائماً لهیئة المهرىان . وكانت الدوافع وراء هذا الاىختیار عدیلة - منها البحث عن جو أكثر دقشاً واستقراراً من مناخ مدىنة «سىنیا» بحیث یناسب طبیعة عروض الهواء الطلق اللى تملز المهرىان ، إلى جانب سهولة توفىر وسائل الانتقال للمضىوف فى مدىنة صغىرة ، وكذلك ما توفره المدىنة الصغىرة دائماً من جو حیمى دافئ. لكن الدافع الاكبر وراء هذا الانتقال، كان عمدة مدىنة فىرولى (وهو سىاسى لىبرالى مثقف

من أصل روسى نبيل)، الذى قدم للمهرجان تسهيلات عديدة، ودعمًا ماليًا كريمًا، ورحب باستضافته فى مدينته، إيمانًا منه بأهمية الفنون، وخاصة المسرح، فى حياة المجتمع . وهكذا، أصبحت فيرولى مركز المهرجان على مدى السنوات التالية، وتحول المهرجان إلى حدث موسمى هام فى حياة أهل المدينة، وإلى احتفال شعبى عام يعيد إلى الأذهان مهرجان دايونيسيا القديم .

وبعد خطوة الانتقال إلى فيرولى وجعلها مقراً دائماً للمهرجان، قررت جايداً أن تترث لمدة عام قبل إقامة المهرجان الثانى حتى تضمن استقرار الأوضاع ، خاصة فيما يتعلق بالتمويل والاتصالات ، وأن تستغل هذه الفترة فى تدعيم مكانة المهرجان الأدبية ، والحصول على المزيد من المساندة الفنية والمعنوية ، وأيضاً فى بلورة شخصية مميزة لمهرجانها ، واستجلاء دوره السياسى والثقافى . وفى سبيل تحقيق هذا، نظمت ندوة موسعة على مدى خمسة أيام تحت عنوان «دور المسرح فى المجتمعات التى تعاني من صراعات داخلية» ، ودعت إليها مسرحيين من كل جمهوريات يوغسلافيا السابقة ، ومن فلسطين وإسرائيل ، ومن أيرلنده وبريطانيا ، ومن أقاليم الهند المختلفة ، ومن الولايات المتحدة ، ومن دول أمريكا اللاتينية . ومن خلال هذه الندوة التى أقيمت فى يونيو عام ١٩٩٣، وجد المشاركون من كل الجنسيات والقوميات والتوجهات والأصول العرقية مجالاً فسيحاً لمناقشة دور المسرح فى الدفاع عن القضايا

العادلة وعن حقوق الإنسان ، وفى تقريب وجهات النظر، وتحقيق التفاهم والإخاء، والحوار السلمى بين الشعوب والأفراد .

وأفضى نجاح هذه الندوة الدولية ذات الطابع السياسى الساخن إلى تعزيز مركز المهرجان ، فقررت الهيئات الممولة له (من مؤسسات الحكومة المحلية والهيئة الأهلية والأفراد) تحويل مشروع دايونيسيا إلى مؤسسة دائمة مستقلة، مقرها مدينة فيرولى . وهكذا، تحول حلم ماريا نيكوليتا جايدا إلى حقيقة ثابتة مستقرة .

وفى ٣٠ مايو فى العام التالى (١٩٩٤) حتى ٢٠ يونيو، أقيم مهرجان دايونيسيا العالمى الثانى للدراما المعاصرة، الذى استضاف سبعة كتاب من دول مختلفة لتقديم أعمالهم - من فرنسا والصين وشيلي وجمهورية سلوفينيا وكرواتيا والولايات المتحدة وإيطاليا . وفى إطار المهرجان، عقدت ندوة رئيسية على مدى يومين، كان موضوعها «المسرح والسيارات الاصولية»، ودعى إليها مشاركون من دول تعاني من هذه السيارات، مثل الجزائر وفلسطين ولبنان وكوبا وجمهورية يوغوسلافيا الفيدرالية وكرواتيا وسلوفينيا والنمسا والأرجنتين .

ثم كان مهرجان دايونيسيا الثالث عام ١٩٩٥، من ٤ إلى ٢٥ سبتمبر، الذى استضاف مؤلفين مسرحيين من ألبانيا (قاسم تريشينا) ومن كوبا (فيكتور فاريللا) ومن فلسطين (عبد الغفار مكاوى وجورج إبراهيم

حبش) ومن إسرائيل (إدنا مازيا) ومن إيطاليا (ستفانو رىالى وجويسى روكا) ومن كرواتيا (سلوبودان شنايدر) . ورغم تقلص عدد الكتاب المشاركين ذلك العام، حقق المهرجان نجاحاً مقبولاً، وتأكدت طبيعته السياسية التقدمية فى عرض الاقتتاحت، الذى ألفه الكاتب الكرواتى سلوبودان شنايدر، وكان بعنوان جلد الثعبان . وفى هذه المسرحية، أدان شنايدر الممارسات الصربية الوحشية ضد مسلمى البوسنة ، وخاصة اغتصاب الفتيات والنساء المسلمات ، وحذر بعنف من الأخطار الضارية التى تتهدد البشرية من جراء تجاهل الغرب لحرب التصفية العرقية والدينية التى يشنها الصربيون ضد مسلمى البوسنة ، وشبه هذه الحروب بالوباء الذى ينذر بفساء العالم . واتساقاً مع الطابع السياسى الواضح للمهرجان، كان موضوع الندوة الرئيسية «المسرح والصراع من أجل السلام»، وشارك فيها مسرحيون ونقاد من ألبانيا والأرجنتين وكندا وكرواتيا وفرنسا والكرديستان وفلسطين وإسرائيل وألمانيا وفنزويلا والولايات المتحدة وبعض الممثلين لطوائف الغجر فى سلوفاكيا .

ثم كان مهرجان هذا العام، ١٩٩٦، الذى استمر على مدى ثلاثة أسابيع، حتى الثالث والعشرين من يونيو، وشاركت فى ندوته الرئيسية، «المسرح والذاكرة»، على مدى يومين ، وشاهدت عروضه القليلة على مدى ثلاثة أيام أخرى . فى أول الأمر، كنت أتمنى حضور الفترة التحضيرية للعروض لأشاهد كيف يتحول الكاتب المسرحى إلى مخرج .

لكننى بعد مشاهدة العروض، وجدت الأمانة تبخر، فمن بين الستة عروض، كان اثنان لمؤلفين توفاهما الله، وهما برتولت بريخت وبيتر فايس، واثنان من المؤلفين، أحدهما مخرج محترف، والآخر مخرج وممثل كرده، منعت السلطات العراقية (كما أبرق للمهرجان معتذراً) من السفر إلى إيطاليا لتقديم عرضه . أما العرض الخامس، فكان لمؤلف إيطالى متواضع الموهبة، سلفى النزعة بعض الشيء، فوجدتنى أحمد الله على عدم حضور فترة تحضيره لعرضه الممثل . وكان العرض السادس لمؤلف من ماسيدونيا لم يحضر المهرجان، وقدمت نصه فرقة مسرحية من ألمانيا، تخصصت فى تقديم عروض باللغة الرومانية (لغة قبائل الغجر فى وسط أوروبا) حول مشاكل الأقليات المغتربة .

كان عرض الافتتاح مسرحية التحقيق (Investigation) للكاتب الألمانى بيتر فايس ، وهى مسرحية استقى مادتها من وقائع وملفات التحقيقات والمحاكمات التى أجريت فى مدينة فرانكفورت بألمانيا الغربية فى الفترة من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٥ ، وتناولت الجرائم الوحشية التى ارتكبتها النازيون فى معسكر الاعتقال الشهير «أوشفيتز» (Auschwitz) إبان الحرب العالمية الثانية - وكان فايس قد دُعى لحضور هذه المحاكمات إبان انعقادها .

وقد وصف بيتر فايس مسرحيته الطويلة (بل الشديدة الطول) هذه فى عنوان جانبى بأنها «أوراتوريو» (Oratorio) . والأوراتوريو هو عمل درامى

موسيقى، يشتمل على الغناء المنفرد والكورالى والموسيقى الأوركسترالية، ويؤدي دون مسرحية - أى دون أن يتخذ شكل العرض المسرحى الأوبرالى كما يحدث فى الأوبرا، وعادة ما يدور حول موضوع دينى . ولم يكتب فايس بهذا، بل قسم مسرحيته إلى cantos ، أى إلى مقاطع إنشادية ، حاذياً حذو دانتى فى ملحمة الشهيرة الكوميديا الإلهية، وكان فايس يستعد لإعداد جزء منها - وهو الجحيم (Inferno) إعداداً درامياً . ورغم هذا، تظل مسرحية التحقيق (إذا جاز لنا أن نطلق عليها اسم المسرحية) عملاً غير قابل للتحقيق الدرامى والمسرحى على المستوى الجماهيرى أو العالمى، لأنها عمل يعتمد بالدرجة الأولى على السرد اللغوى عبر صيغة الاستجواب ؛ فالقاضى فيها يسأل المتهمين، ثم يستدعى الشهود، فيسرد الشهود قصصاً تقشعر لها الأبدان ، فيعارض المتهمون شهاداتهم ، فيستدعى القاضى شهوداً آخرين، وهكذا دواليك .

وقد يقول قائل إن المخرج الذكى قد ينجح فى تجسيد بعض من هذه القصص تجسيلاً درامياً ، أو الإيحاء بها بصورة ما ، أو تصويرها فى مشاهد على شاشة سينما، أو عن طريق الفيديو . لكن المشكلة تكمن فى أن أى تجسيد بصرى أو حركى لهذه القصص سوف يهوى بها على الفور إلى درك أفلام الرعب الميلودرامية الفجعة، إذ كيف يمكن لمخرج أن يصور على المسرح مشاهد القتل الجماعية بالغازات السامة، أو حرق الجثث فى الأفران الجهنمية، أو تلك التجارب الشيطانية التى كانت

تُجرى على الفتيات لاكتشاف طريقة لتعقيم الإناث فى الفئات المرفوضة عرقياً أو دينياً أو اجتماعياً أو سياسياً - مثل حقن الأسمت داخل الرحم وإزالة الغدد التى تفرز الهرمون الأنثوى . ففى واحد من المقاطع - أو الـ Cantos الإحدى عشر - تقول امرأة من الشهود : «كانوا يختارون فتيات فى أوج الشباب والصحة والجمال ، وبعد التجارب ، وخلال أسابيع قليلة، كن يتحولن إلى عجائز شمطاوات محنيتات الظهر» .

لقد استطاع فايس عبر شعرية اللغة - كما يؤكد لى دارسو اللغة الألمانية التى لا أعرفها- وعبر التقطيع الذكى للحوار والنقلات الحساسة، أن يتفادى الإثارة الرخيصة والملل فى آن واحد، وأن يخاطب خيال المتفرج، ويستثيره ليعايش جوهر «الحكاية»، دون تفاصيلها المرعبة . وكم كنت أود لو أننى شاهدت فايس نفسه يخرج مسرحيته فى فيرولى، لكن الرجل مات عام ١٩٨٢، قبل أن يخرج مهرجان داينويسيا إلى النور .

تصدى لإخراج هذه المسرحية الصعبة المشككة (مسرحية التحقيق) المخرج الألماني «هولك فليتك»، وقام باختزالها إلى حد ما ليصبح طول العرض ساعتين ونصف الساعة (بدلاً من أربع ساعات)، وقام بتفسيرها على المستوى البصرى، تفسيراً يتجاوز الواقعة التاريخية المحددة، لي طرح رؤية أكثر شمولاً والتصاقاً بالواقع الحالى على مستوى العالم ، وابتعد تماماً فى عرضه عن العاطفية المباشرة، مفضلاً عليها نوعاً من الصرامة الشعرية المتقشفة . كيف فعل هذا ؟



أولاً : قدم عرضه فى استاد رياضى صغير على حافة الجبل ، ومنع المتفرجين من الجلوس فى المدرجات الأمامية ، بحيث يكفل لهم البعد الكافى لمشاهدة العرض دون التحام نفسى أو استغراق عاطفى .

ثانياً : وضع فى خلفية ساحة الأداء شاشة عملاقة ، حجبت عنا منظر الوادى أسفل الجبل ، حتى لا يستغرقنا جمال الطبيعة ، ويصرفنا عن التأمل والتفكير . كانت هذه الشاشة البيضاء العملاقة أيضاً أشبه بجدار صلد قاس ، ترتطم به العين بين الحين والآخر ، ويبدو الممثلون فى ظله مخلوقات ضئيلة تافهة حقيرة ، فكأنه القدر اليونانى الأصم .

ثالثاً : اقتصرت الإضاءة على الإنارة المحايدة القاسية دون ألوان ، عبر الكشافات المعلقة على أبراج على جانبى ساحة الأداء ، والموضوعة أسفل الشاشة البيضاء الرهيبة .

رابعاً : كان الديكور الوحيد هو صفوف وراء صفوف من المقاعد المقلوبة ، الراقدة على ظهرها ، التى يربوا عددها على الثمانين كرسياً .

خامساً : قلص عدد الممثلين إلى ١٣ من الرجال والنساء ، وجعلهم يؤدون أدوار المتهمين والشهود بالتبادل ، وأعطاهم رأياً أبيض موحداً ، يتكون من بدلة عسكرية بيضاء ، وحناء أسود صارم ذى رقبة عالية ، وكان الممثل أو الممثلة يتجرد من جزء من هذا الزي العسكرى حين يؤدى دور أحد الشهود أو الضحايا ، ثم يرتديه مرة أخرى حين يتحدث بلسان أحد المتهمين .

سادساً : تدريجياً ، ومع تقدم الحوار أو المحاكمة ، كان الممثلون يعيدون الكراسى المقلوبة إلى وضعها الرأسي المستقيم ، فكان شواهد القبور تدب فيها الحياة لتتكلم باسم الضحايا .

وفى النهاية ، ونتيجة لهذه السياسة الإخراجية التى تجسدت فى علامات مسرحية محسوبة ، تخلقت دلالة العمل ، وهى : أن ضحايا الأمس هم أنفسهم جلادو اليوم وسفاحوه ، فالجلاد والضحية فى هذا العمل ، يسكنان جسداً إنسانياً واحداً ، يرتدى ثياباً عسكرية . أكان المخرج يقصد تعليقاً ساخراً على ممارسات اليهود الإسرائيليين فى الأرض المحتلة ؟ أكان يستدعى من خلال العرض مجازر ومذابح البوسنة ؟ لقد أغضب هذا العرض بعض اليهود المتصهينين الذين حضروا المهرجان ، وقالوا : كيف تساوى بين الجلاد والضحية ؟ ونسى هؤلاء أن ذكرى ضحايا «قانا» لم تزل حية حمراء فى الذاكرة .

ولأن اختيار المخرج لعلاماته المسرحية قد أفسح المجال لبروز رؤية جديدة أكثر شمولاً من رؤية النص الأصيل ، اكتسبت الشرائح القليلة المعروضة على الشاشة الكبيرة دلالة تخطت فظائع معسكر «أوشفيتز» إلى فظائع البوسنة . وجاءت نهاية العرض تعليقاً ساخراً مريئاً على الطبيعة الإنسانية والتاريخ البشرى فى آن واحد - تعليقاً يقول بيان موكب التقدم البشرى والحضارة لم يخلف لنا سوى كنز من المذابح وكومة من النفايات . وفى نهاية المحاكمة ، يشترك الممثلون جميعاً فى جمع المقاعد

المصفوفة وإلقائها في كومة واحدة عالية - ككومة الحطب ، وكأنهم يستعدون لإضرام النار فيها . ثم يلقي كل ممثل وممثلة بقبعته العسكرية باستهانة، وينسحب الجميع من المسرح، ولا يعودون للتحية .. فكان النار (الخيالية) التي أشعلوها قد التهمتهم .

كان عرض التحقيق عرضاً قاسياً مؤلماً كابوسياً ، طاحناً في برودته وتقسفه الضارم . لذلك، بدت كل العروض الأخرى بريئة وضاءة بالمقارنة . ولولاه في الافتتاح، لبدت جميعها قاتمة ومريرة .

كان من المفترض أن يحضر الكاتب المسرحي والممثل الكردي كاميران رؤوف مجيد إلى فيرولي ليقوم بتمثيل مسرحيته «المونودراما» التي تحمل عنوان الأرض المحترقة - أي الأرض التي أفنى فيها العدو الأخضر واليابس . وحين اعتلوا عن الحضور بسبب رفض السلطات العراقية منحه تصريحاً بالسفر ، حصلت من إدارة المهرجان على نصّ بالإنجليزية للمسرحية وقرأتها قبل أن أشاهدها ، فقد قررت هيئة المهرجان تقديمها رغم تغيب مؤلفها (مؤازرة منها له) ، وعهدت بها إلى ممثل إيطالي شاب قدمها في كنيسة على ضوء الشموع في قراءة تمثيلية .

تحكى المسرحية عن مأساة المدرس آزاد (ومعناها «الحر» باللغة التركية) الذي يدرس التاريخ للأطفال، وكيف اقتادوه إلى السجن ذات يوم لأنه تجرأ وحكى لتلاميذه (دون قصد أو تمعد) عن تاريخ الأكراد ، وكيف عاد إلى قريته بعد خمسة عشر عاماً في السجن ليجدها مهجورة

محطمة ، خاوية على عروشها ، وقد رحل عنها الأهل والأصدقاء  
والزوجة والأبناء .

يعتمد النص فى أثره الدرامى والمسرحى بالدرجة الأولى على أداء  
الممثل ، بمساعدة بعض المؤثرات الصوتية ، مثل طلقات الرصاص  
البعيدة ، وعواء الريح ، وصرير الأبواب فى البيوت الخاوية - فهو نص  
أشبه ما يكون بالقصيدة الغنائية البليغة ، التى تسعى إلى تجسيد حالة  
نفسية ووجودية ، عبر تقنيات الشعر اللغوى والصورة المسرحية ، المرئية  
والمسموعة . ولعل أبلغ لقطات المسرحية هى تلك اللحظة التى يستدعى  
فيها أزداد صوت القاضى وهو ينطق بالحكم عليه بثلاث لغات مختلفة ،  
ليست لغته الأصلية واحدة منها ، فتجئ الكلمات تعليقاً مريباً ساخراً على  
وضعه ، وتجسيدا بليغاً لاغترابه ، سواء خارج السجن أو داخله ، فهو  
يحيا خارج الوطن فى الحاليتين ، وفى الحاليتين تحول الوطن لديه إلى  
ذكرى بعيدة لا مكان لها على أرض الواقع .

وتعالج مسرحية وشم على الروح تيمة الاغتراب مرة أخرى ، ولا  
نبالغ إذا قلنا أن هذه التيمة قد احتلت موضع القلب بالنسبة لكل عروض  
المهرجان ، وإن تعددت وتنوعت أسباب الاغتراب .

فى مسرحية وشم على الروح ، للكاتب الماسودينى جوران  
ستيفانوفسكى ، نلتقى بمجتمع صغير من المهاجرين الماسودينيين ، الذين  
يقطنون أحد أحياء واحدة من مدن العالم الجديد . وتبدأ الأحداث

بوصول فويدان من ماسيدونيا إلى الحى للدراسة سكانه من المهاجرين ، فهو متخصص وباحث فى علم الأعراق البشرية (الإنثنولوجى) ، وقد أتى ليحصل على نماذج بشرية تؤكد نظريته فى وجود أنماط اجتماعية محددة تميز كل مجموعة عرقية مهما تغيرت ظروفها . وكما نتوقع ، يكتشف فويدان أن النظريات شئ والحقيقة شئ آخر ، ويدأ فى اكتشاف نفسه من خلال اكتشافه لحقيقة مواطنيه فى المهجر ، ويعيد النظر فى ماضيه ، وصورته عن عائلته وعن أبيه ، الذى سعى جاهداً ليكون شخصاً مختلفاً تماماً عنه . ولا يلبث فويدان بدوره أن يصبح مرآة يرى فيه كل من أفراد جماعة المهاجرين نفسه ليعيد اكتشافها .

ويلمس المشاهد للمسرحية تأثر الكاتب الواضح بأنطون تشيخوف من ناحية ، ويوجين أونيل من ناحية أخرى ، لكن مخرج العرض ، رحيم برهان ، تجنب الواقعية الصرفة فى الديكور ، راكفى ببعض المفردات الدالة ، التى طرحها فى فراغ تشكله الإضاءة لتوحى بالحالات النفسية المتباينة ، مع الاحتفاظ بأسلوب المدرسة الطبيعية فى الأداء التمثيلى . ورغم تقليدية النص ، التى تبدت للمشاهد رغم حاجز اللغة الذى عانى منه الجميع (فقد قدم العرض باللغة الرومانية ، أى لغة الغجر فى أواسط أوروبا) - رغم هذا ، كان العرض قوياً ومؤثراً ، ويعبر عن قضية حيوية معاصرة .

ومن أحياء المهاجرين إلى أمريكا فى مسرحية وشم على الروح ، انتقل بنا المخرج الفرنسى زافيه دورينجيه إلى حى فقير فى أحد المدن

الفرنسية، حيث يقطن خليف بشرى، يجمع بين المهاجرين والمنبوذين والمغتربين والضائعين . ويشير عنوان المسرحية - بولارويد (Polaroid) إلى شكلها الفنى تماماً ، فالمسرحية عبارة عن مجموعة من اللقطات المتتابعة السريعة - التى تشبه لقطات كاميرا البولارويد - التى تشكل فى مجموعها تعليقاً اجتماعياً ساخراً على الحياة فى المدن الأوروبية اليوم ، وعلى مأساة المهمشين فيها ، الذين يلفظهم النظام الرأسمالى البرجوازى، ويلقى بهم إلى القاع المظلم .

وتتنوع لقطات المسرحية ، أو مشاهدنا القصيرة السريعة، ما بين الاسكتشات الهائلة، والتمثيل الصامت، والمونولوجات الشاعرية الحساسة، والمونولوجات الساخرة الغاضبة . ويوظف المؤلف أسلوب المونتاج فى تشكيل هذه المجزئات لتكتسب دلالتها الكلية . وفى إخراجه لنصه هذا، استخدم دورينجيه ديكوراً بسيطاً، يتشكل من حاجز من الصاج الرمادى المموج ، يضيف كآبة عارمة على المنظر المسرحى برمته ، وكان هذا الحاجز ينفرج أحياناً ليكشف وراءه عن جراج به عربة حمراء، أو عن صالة ديسكو متواضعة فجأة، وتوخى المؤلف / المخرج فى تصميم الملابس وأسلوب التمثيل منهجاً يمكن أن نصفه بالواقعية الكاريكاتيرية المؤلمة ، فكان الضحك ممزوجاً بالمرارة والألم .

ولم يكن غريباً أن نجد فى فريق الممثلين جزائريين من مواليد فرنسا، وأفارقة ومهاجرين من أوروبا ، فقد اشتهر دورينجيه (الذى اتجه

مؤخراً إلى الإخراج السينمائي وأثبت براعة فيه) - اشتهر في بداية حياته بالعمل مع الفئات المهمشة، في البيئات الفقيرة التي يقطنها المهاجرون . لذلك، جاء عمله صادقاً ومؤثراً، إلى جانب تميزه الفني .

وبالمقارنة بمسرحية بولارويد، بدت مسرحية الاختيار للكاتب الإيطالي «جويسبي مانفريدي» باهته إلى أقصى درجة، وباردة إلى درجة التجمد . فالمسرحية، التي تعتمد على الكلمة أولاً وأخيراً، تشكل من حوارات ومونولوجات لا تبنى حدثاً ، ولا تبلور صراعاً من أى نوع . فالقديس برونو (وهو شخصية تاريخية) يوشك على الموت، ويزوره صديق، وينغمسان في حوار فلسفي ديني طويل . ثم يختفى الصديق ، ويستمر القديس في البحث عن الروحانية المطلقة ، المجردة من كل شبهة . ويظهر له شبح امرأة، كان قد أنقذها يوماً، وينخرط معها في حوار طويل لا ينتهي . وأخيراً ، وبعد أن ينقد صبر المشاهدين ، يموت الأب برونو . كان النص بالإيطالية بالطبع . ولأنني لا أعرف من الإيطالية إلا النذر اليسير ، ولأنني لم أقرأ النص بالإنجليزية (فهو لم يترجم بعد)، تشككت في حكمي على العرض، وسألت بعض الزملاء من الضيوف الذين يعرفون الإيطالية، فأجمعوا جميعاً على كراهيتهم له . قال أحدهم إنه نام نصف الوقت، وقال آخر إنه تسلل خارجاً في منتصف العرض ، وقال ثالث لولا أنهم أجلسوني في الصف الأول حيث يراني الممثلون لانسحبت بعد عشر دقائق . ولعل أجمل شيء في العرض كان

المكان الذى قدم فيه ، وهو كنيسة قديمة ، وقد أمضيت وقتاً جميلاً أتأمل سقفها وجدرانها لأسلى نفسى ريثما ينتهى العرض .

وأخيراً ، كان العرض الذى انتظرتُه وترقبته بشوق - عرض فى أدغال المدن ، عن مسرحية برتولت بريخت التعبيرية التى تحمل هذا العنوان ، والذى أعده وأخرجه المخرج الإيطالى البديع روبرتو تشولى ، الذى هاجر إلى ألمانيا منذ سنوات طويلة ، حيث أسس فرقته المسرحية الشهيرة فى مدينة مولهايم : فرقة مسرح نهر الرور (Theater an der ruhr) .

كنت قد دعيت إلى هذه المدينة الألمانية الصغيرة منذ عامين مع الصديق محمد سلاوى لعقد ندوة حول المسرح المصرى فتعرفنا على روبرتو تشولى وشاهدنا عرضين لفرقتهم ، خادم سيدين لجلدونى ، والقاعدة والاستثناء لبرتولت بريخت . وفى هذين العرضين اتضح الملامح الرئيسية لأسلوب هذا المخرج وأهمها :

١ - استخلاص كل الاستعارات الأدبية التى يحتوى عليه النص المسرحى ، وتحويلها إلى استعارات مجسدة مرئية على خشبة المسرح ، من خلال الملابس أو الحركة أو الديكور .

٢ - حشد العرض بالعديد من الحالات إلى الواقع المعاصر وقضايا من ناحية ، وإلى الثقافة الشعبية السائدة من ناحية أخرى ، وذلك من خلال العديد من المفردات البصرية .



٣ - تغيير الأماكن التي تدور فيها الأحداث في النص الأصلي ، وتعديلها أو استبدالها بأماكن جديدة موحية .

٤ - مزج النص المسرحي بنص أو نصوص أخرى لنفس الكاتب أو لكتاب آخرين .

٥ - استخدام ممثلين من جنسيات مختلفة ، مع تضمين عبارات بلغاتهم الأصلية .

٦ - استخدام موسيقى متنوعة من ثقافات مختلفة ، وعدم التقيد بطراز واحد أو عصر واحد أو ثقافة واحدة في انتقاء ملابس الممثلين .

ورغم هذا الأسلوب الانتقائي التولييفي ، الذي يسعى إلى «التغريب» بالمفهوم البريختي ، ورغم تسيد الجانب الفكري السياسي الملتزم في كل عروض هذا المخرج ، يهتم تشولي اهتماماً بالغاً بالجانب الجمالي في الصورة المسرحية ، وينجح دائماً في تحقيق درجة عالية من التجاوب الشعري الموحى بين مفردات العرض البصرية ، بحيث تلقى الصورة المسرحية في أعماله بظلال دلالية عديدة وواسعة تخطي الدلالة المباشرة للمشهد .

وفي عرض في أدغال المدن ، استعان تشولي بحشد هائل من الاستعارات البصرية التي تنتمي إلى مصادر مختلفة ، منها عالم السيرك ، بمهرجيّه ومروضي أسوده وحيواناته ، وعالم المصارعة الحرة والملاكمة ،

وعالم أفلام المصائب الأمريكية وأفلام طرزان ، وعالم برامج المسابقات التلفزيونية الأمريكية ، وعالم الأوبرا الصينية ، بموسيقاها وأنماطها الحركية ، وعالم أفلام الإثارة الجنسية والمخدرات ، وعالم حديقة الحيوان ، ومسرحيات بيبكيت العبثية أيضاً ، وكذلك الكوميديات الهزلية . ورغم جرعة «التغريب» الرهية التى تنشأ من الانتقال المفاجئ المتكرر من قاموس دلالى إلى آخر ، أو من المزج بين أكثر من مرجع دلالى واحد ، ورغم الكاريكاتورية الصارخة التى تصبغ العرض فى مناطق عديدة ، وتحول فى أحيان كثيرة إلى الجروتسك ، استطاع تشولى أن يبدع عرضاً شعبياً مؤثراً ومؤلفاً إلى أقصى درجة ، يدين التشوه والمسخ الذى يصيب الإنسان فى المجتمعات الرأسمالية الضارية ، التى تتحول فيها المرأة إلى دمية ، أو فتاة استعراض ، أو عجوز شبق متصاية ، أو مومس ، أو كلبة ضالة ، أو لبوة جريحة حبيسة ، كما يفقد فيها الرجال هويتهم الأدمية والجنسية أيضاً . إن الصراع بين الرأسمالى «شلينك» وبائع الكتب المثقف «جارحا» ، فى نص بريخت ، يفجر فى عرض روبرتو تشولى رؤية كابوسية مفزعة للمجتمعات الرأسمالية ، كما تتجلى فى النموذج الأمريكى وثقافته المهيمنة .

ولما كان تشولى ينوى أن يحضر إلى القاهرة بأحد عروضه ليقدمه على المسرح القومى فى العام القادم ، فقد وجدتنى أتمنى لو أنه كان يستطيع أن يأتى بهذا العرض المثير ، لكننى أعلم تماماً استحالة هذا نظراً

لجراة العرض البصرية وظروفنا الرقابية ، ومن المرجح أن يأتى إلينا  
بخدام سيدين أو بالقاعدة والاستثناء ، وكلاهما بديع .

هذا عن عروض المهرجان :

اما الندوة الرئيسية عن المسرح والذاكرة ، فقد استمرت على مدى  
يومين ، وتحدث فيها لفيف من المسرحيين (فنانين ونقاد)، كل من  
منطلق ثقافته وتجاريه وظروف بلاده ، وكانت معظم الشهادات صريحة  
ومن القلب ، فقد اتفقنا منذ البداية على أننا لا نمثل سوى أنفسنا ،  
ولسنا أبواق دعاية لآى نظام أو عقيدة أو جنس من الأجناس ، وأن القدرة  
على النقد الذاتى والاستعداد لتعديل المواقف والاستماع بسماحة إلى  
وجهة نظر الآخر هى شروط الحوار المثمر . وفى نهاية الندوة، اتفقت  
الآراء حول عدة نقاط أهمها:

● إن الذاكرة الجمعية لمجتمع أو جماعة ما قد تخضع فى بعض  
الفترات لتسلط أجهزة الإعلام وهيمنتها بدرجات مختلفة، خاصة فى ظل  
النظام العالمى الجديد ، وأن هذه الأجهزة قد تتجح أحياناً فى قولبة هذه  
الذاكرة وتوجيهها لصالح الفئة التى تديرها ، وأن هذه القولبة وهذا  
التوجيه عادة ما يتخذان صورة الحذف أو الإغفال والنفى لبعض مناطق  
الذاكرة، أو «التشويش» عليها لصالح مناطق أخرى . ومن ثم، يظل  
المسرح هو السلاح الأمثل لمجابهة ومقاومة جريمة تزيف وقولبة الذاكرة  
الجمعية، وتوجيهها فى مسار واحد لمصلحة فئة من الفئات . فالمسرح

حوار دائم، و عملية جدلية مستمرة ومتجددة فى «الآن» والد «هنا» ، وهو بطبيعته يناهض التتميط والقولية وحذف الآخر أو النقيض ، ويحيا على المعارضة والتعددية والتناقض .

● إن التاريخ ليس مجموعة أو متوالية من الأحداث ، بل مجموعة من القراءات، التفسيرية - المتوالية والملتزمة - للأحداث ، وإن هذه القراءات مهما جاءت بريئة من الهوى على مستوى الوعى ، لابد وأن تتأثر حتماً بميول القارئ (المؤرخ) ، وأهوائه ومصالحه، وإنتمائه العرقى والطبقى والسياسى ، وظرفه للتاريخى والخضارى : ومن ثم، يصبح المسرح هو الساحة المثلى لإقامة حوار بين تفسيرات التاريخ المختلفة، فى عملية جدلية تنويرية بناءة . فالمسرح، باعتباره «مساحة خالية»، فى وصف يستر بروك، أو «العبة» تطرح بدائل تجريبية للمواقع ، فى قول إيفرينوف - المسرح هو المكان الوحيد الذى لا تستطيع «الأيديولوجيا» اقتناصه وامتلاكه . والأيديولوجيا لا تعنى فى هذا السياق منظومة العقائد والقيم والمبادئ التى تتبناها جماعة ما عن وعى، وتسعى إلى تغليبها على منظومات أخرى ، بل تعنى منظومة العقائد والقيم والمبادئ، التى تشكل صورة منطقية للعالم، تتبناها الجماعة دون وعى منها، لأنها تتغلغل فى أبنية المجتمع المادية والمعنوية ، وتصبغ أسلوب الحياة والممارسات (كالمأكل والملبس ، بل والحب والجنس وأساليب التخاطب)، وترتدى قناع «الطبيعة» ، لتوهم المرء أن كل التناقضات الاجتماعية الصارخة من

صنع الطبيعة، لا من صنع الإنسان ، أى أنها أشياء «طبيعية» وليست أشياء «مصنوعة» .

ولأن المسرح مساحة خالية، ليست لها هوية مكانية ثابتة ، ولأنه لعبة مؤقتة وموقوتة ، ليست لها هوية زمانية ثابتة ، لا تستطيع «الأيديولوجية» السائدة اختراقه أو التسلل إليه واقتناصه لصالحها . لذلك، فالمسرح هو المكان الوحيد الذى تستطيع فيه الذاكرة الجمعية أن تفتح على نفسها، وأن تستمتع بشراء مخزونها التاريخي، وأن تلهو لهواً بناءاً بكل القراءات السابقة للتاريخ، لتطرح قراءتها الآتية طرْحاً تجريبياً، دون تعسف أو تعنت أو رغبة فى السيطرة .

كانت الندوة فرصة جميلة للحوار والتعارف، وتمخضت عن صداقات قوية عديدة . لكن أجمل ما فيها، كان استرداد الصداقات القديمة أيضاً . التقيت فى الندوة بالمخرج العراقى عونى كرومى، وعلمت منه أنه قد هاجر من الأردن (التي كان قد هاجر إليها من العراق) ، واستقر به المقام مؤخراً فى ألمانيا ، وسوف يتعاون مع المخرج روبرتو تشولى . سعدت لهذا الخبر، لأن عونى سوف يجد عوناً فنياً وإنسانياً حقيقياً لدى هذا المخرج الإيطالى الفنان / الإنسان. لكننى تذكرت كل الأصدقاء المسرحيين فى العراق، ولما كان موضوع الندوة هو الذاكرة ، تزامنت فى رأسى ذكريات الزمن الجميل فى الحبيبة بغداد .

## بولفريجي، إيطاليا، ٢٠٠١

### مهرجان إنتياترو المسرحي

بولفريجي قرية صغيرة ، تسكن قمة أحد التلال العالية ، التي تشكل فيما بينها إقليم «ماركي» (Marche) ، المطل على الشواطئ الإيطالية للبحر الأدرياتيكي . وكلمة «ماركي» تعني «سلم» ، كما قالت لي «فيليا بابا» ، المديرة الفنية للمهرجان ، وهي كناية عن الطبيعة الجبلية للإقليم ، واضداره الشديد نحو البحر . وفي أعلى بقعة في القرية، تقع «فيلانا» ، وهي مبنى أثري بديع ، كان ديراً للرهبان فيما سلف ، في القرن الحادي عشر بالتحديد ، ثم تحول فيما تلا من قرون إلى بيت لسكنى الأسر الكبيرة ، حتى ابتاعته البلدية عام ١٩٧٦ ، بإيعاز من عمدة بولفريجي آنذاك - وهو طبيب أعصاب يدعى «د. دومينيكو مانشا» - الذي حوله إلى مركز ثقافي لخدمة أهل القرية ، وبؤرة إشعاع مسرحي . وتحيط بهذا المبنى الجميل ، حديقة بديعة ، تطل على التلال المتراصة حولها ، تحيط بها أشجار السنديان والكستناء والصنوبر العتيقة ، وتتوسطها شجرة أرو سامقة ، عمرها مئات السنين ، يقال إن رهبان الدير أتوا بها من لبنان ، وزرعوها في الحديقة بعد بناء الدير . ورغم رحيل الرهبان منذ زمن بعيد ، لا يزال المكان يحتفظ بأصداء من روحانية

سكانه الأولين وصلواتهم ، فيبعث فى النفس السكىنة والهدوء . فكأنه  
يبرجه القديم وأشجاره العتيقة، واحة خضراء تعلقت فى السماء .

كان سبب مجيئى إلى ذلك المكان الساحر ، مهرجان مسرحى فريد  
فى تاريخ نشأته وطبيعته وصموده ، وهو مهرجان «إنتياترو» العالمى ،  
الذى يقام فى شهر يوليو من كل عام . أما تاريخ نشأته ، فيعود إلى عام  
١٩٧٦ ، حين تحولت «فيلا نابى» إلى أحد الممتلكات العامة للشعب .  
حيثئذ ، دعا عمدة بولفريجى آنذاك (وهو «د. مانشا» كما ذكرت من قبل)  
مخرجاً مشهوراً من أبناء القرية - وكان المخرج الراحل «روبرتو  
شيميتا»- ليعود إلى مسقط رأسه ، ويؤسس فى «فيلا نابى» مركزاً  
للإشعاع الثقافى والإبداع المسرحى .

وجاء «روبرتو شيميتا» إلى بولفريجى، ومعه «فيليا بابا» ، وكانت  
تلميذته المخلصة، وذراعه الأيمن طوال حياته، وحاملة شعلة آماله  
وأحلامه بعد رحيله . وبدأ معاً من الصفر . فتحت باب الفيلا لأهل القرية  
رجالاً ونساءً، شباباً وشيوخاً، وتولياً تدريبهم فى كافة فنون المسرح ، كل  
حسب موهبته وميوله ، ثم قلدا بهم عرضاً مسرحياً كبيراً - أشبه  
بمهرجان شعبى - شارك فيه كل الأهالى ، وكان حدثاً تاريخياً فى حياة  
القرية . كان عرضاً من الناس ، وبالناس ، وإليهم . ومن هذا الحدث  
الفريد ، ولد مهرجان «إنتياترو» ، الذى تطور على مر السنين ، حتى  
أصبح مهرجاناً دولياً هاماً ، ذا صبغة خاصة . ومن هذا الحدث أيضاً ،

ولد العديد من فناني المسرح الإيطالي ، الذين تلقوا أول دروس المسرح على أيدي «روبرتو شيميتا» و «فيليا بابا» في «فيليا نابي» .

كنت قد قابلت «فيليا بابا» في تونس، في مهرجان قرطاج المسرحي عام ١٩٩١ ، وكانت معي في لجنة التحكيم . وأخبرتني آنذاك إنها كانت قد حضرت الدورة الأولى في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - على حسابها الخاص - لأنها تحضر كل المهرجانات الدولية لانتقاء العروض التي تدعوها إلى مهرجانها في بولفريجى . وفي القاهرة، قابلت «فيليا» الفنانين التونسيين الذين دعوا إلى قرطاج كعضو في لجنة التحكيم الدولية .

وفي جلسات لجنة التحكيم ، اكتشفت قوة هذه السيدة الصغيرة الحجم ، السوداء الشعر ، التي تذكر ملامحها الجذابة ، وعيناها السوداء ، بشواطئ البحر المتوسط وأشجار الزيتون ، كما أسرّني رقتها وحكمتها وشجاعتها ، ونزاهة أحكامها ، وسعة خبرتها ومعرفتها .

وقابلت «فيليا» بعدها بسنوات طويلة ، في باريس ، في ديسمبر الماضي ، وكانت المناسبة اللقاء السنوي لصندوق «روبرتو شيميتا» لدعم شباب المسرح في حوض البحر الأبيض المتوسط ، وكان الصندوق قد اختارني قبلها بشهور عضواً في مجلس إدارته . لم أكن وقتها أعلم شيئاً عن علاقتها بالمخرج «شيميتا»، الذي أسس هذا الصندوق قبل رحيله (منذ خمس سنوات)، كهبة كريمة لفناني المسرح من الشباب ، تساعدهم



فى نفقات الانتقال بين بلدان المتوسط لحضور الورش واللقاءات والمهرجانات المسرحية . وقرر الصندوق عقد اللقاء السنوى التالى فى بولفريجى ، بدعوة من «فيليا بابا» ، وتزامن اللقاء مع مهرجان «إنتياترو» ، قدعتنى «فيليا» لحضوره ، كما وجهت الدعوة أيضاً للناقلة المسرحية منحة البطراوى، وهى أحد مستشارى الصندوق .

وتعمل «فيليا» طوال العام من أجل هذا المهرجان الذى لا يستغرق سوى أسبوع واحد ، يعاونها فريق صغير من المساعدين لا يتعدى عددهم أصابع اليد الواحدة . فهى من ناحية ، تحارب باستماتة وبسالة للحصول على التمويل والدعم المادى من البلدية والمؤسسات الأهلية ورجال الأعمال، مستخدمة ذكاءها وقدرتها على الإقناع ، وإيمانها الشديد برسالة المهرجان ، وتنجح فى العادة فى الحصول على ما يكفى ، وإن جاء بشق النفس ، ومن ناحية أخرى ، تزور المهرجانات ، وتسجل كلما أمكن فى العواصم المسرحية الشهيرة ، والأزقة المسرحية المجهولة، بحثاً عن العروض المغامرة الجريئة ، التى قد تؤرق المتفرج ، وتثير جدلاً واسعاً وأسئلة حيوية ، وهى العروض التى بات رواد المهرجان يتوقعونها منه ، والتى أصبحت تميزه عن غيره من المهرجانات وتمنحه طابعه الخاص . هذا إلى جانب تنظيمها لورش فنية ودورات تدريبية فى فنون المسرح المختلفة فى «فيليا نابى» على مدار العام . وعن اختيارها للعروض ، تقول «فيليا» : «أنا لا أختار العروض التى تعجبنى أنا

شخصيا ، بل أضع فى اعتبارى طبيعة المهرجان . فمهرجان «إنتياترو» مهرجان صغير ، يقع على هامش المهرجانات العالمية الكبيرة ، مثل إدنبره أو زيورخ أو أفينيون ، ولذا ، ينبغى أن تختلف عروضه بدرجة ما عما يمكن للمتفرج أن يراه فى تلك المهرجانات » . فكما يقدم مسرح الهامش (The Fringe) الجديد والمثير والمقلق ، يحاول مهرجاناتها أن يفعل نفس الشيء .

لكن التنوع أيضاً صفة تحرص عليها «فيليا» ، فهى تخطط لمهرجاناتها بحيث يشتمل دائماً على عنصر التقابل والتعارض بين أنواع مختلفة من المسرح ، وتصمم كآى فنان يصمم لوحة ، حول تيمة أو موضوع أو سؤال ، يطرحه جدل العروض وتنوعها على ذهن المشاهد ، ويثير تفكيره .

وكان موضوع هذا العام ، هو زحف التكنولوجيا على المسرح ، وأثر ذلك على الفن المسرحى . لم يطرح «فيليا» هذا الموضوع فى كلمة افتتاحية أو ورقة أو نشرة ، بل طرحته عملياً ، من خلال العروض نفسها ، فقدمت أعمالاً مسرحية تعتمد على التكنولوجيا المتقدمة ، وخاصة الإبداع الكمبيوترى ، أى عن طريق الكمبيوتر ، سواء فى مجال الصوت أو الصورة ، وهى العروض التى يطلق عليها عموماً العروض المتعددة الوسائط (multi media) ، وطرحت فى المقابل منها عروضاً تستعير عن التكنولوجيا الحديثة بتقنيات المسرح التقليدية - البشرية والآلية ، ومنها فنون السيرك العتيقة ، وتركت المتفرج يسأل نفسه ويقرر أيهما يفضل .

كذلك سعت «فيليا» فى هذا المهرجان إلى بسط مفهوم المسرح ،  
ليشمل البُرد بالصوت والصورة ، والأداء الموسيقى الدرامى ، إلى جانب  
الرقص الحديث وما بعد الحدائى ، والفن التشكيلى الأداى الحى  
(performance art) ، وعروض الشارع وعروض الأطفال .

وهكذا ، تنوعت عروض المهرجان (وعددها ١٦ بواقع عرضين كل  
يوم) تنوعاً شديداً ومثيراً .

كان عرض الافتتاح علامة دالة على طبيعة المهرجان ، فقد جمع بين  
الفن التشكيلى الحى ، والهابلننج (Hapenning) ، والرقص الحديث ،  
والموسيقى الإلكترونية ، ولقطات الفيديو ، وصور متحركة مصممة  
بالكمبيوتر . وكان مكان العرض ، هو مبنى الدير القديم وحديقته  
ومدخله . يبدأ العرض فى فناء الدير بإنشاد كنسى مسجل ، يصاحبه  
عرض صور بالفيديو على جدار المبنى الحجري للمظاهرات وأحداث  
الشغب التى صاحبت فوز إيطاليا فى إحدى مباريات كرة القدم العالمية ،  
ثم تفودنا فتاة ، ترتدى رى الرهبان القدامى ، إلى أسفل سلم المدخل  
الرئيسى للدير ، لنشاهد شاباً عارياً غطى جسمه ووجهه وشعره بالجير  
الابيض ، وهو يضرب الأرض بفأس فى غضب وعنف ، ويطلق صيحات  
ملثثة ، ثم يحمل أكياساً مملئة بالقمامة ويمضى . وعلى السلام ،  
يتعثر الجمهور فى أجساد ساكنة لبشر ذاهلين ، يرتدون ثياباً عصرية ،  
ويحملون فى أيديهم أطباقاً من الأسباجيتى . وفى الجناح الذى تشغله

مكاتب المهرجان من المبنى ، تحولت المكاتب الصغيرة ، بأثاثها المعتاد ، وأجهزة الكمبيوتر والتليفونات المألوفة ، إلى تكوينات تشكيلية تنطق بالعنف والدمار . ففى أحد المكاتب ، استلقت فتاة على مكتبها ، وقد أمسكت فى يدها سماعة تليفون ، بينما جسحت عيناها ، وحُشى فمها بالورق ، وانتشرت الملفات والأوراق حولها فى فوضى عارمة . وفى المكتب المواجه ، فى الممر الضيق ، رقد شاب مذبح على الأرض ، وبجانبه كأس نبيذ ، ونموذج صغير لمدرج الكوليسيوم الأثرى الشهير فى روما ، حيث كانت تقام المهرجانات ومباريات المصارعة بين العبيد فى الامبراطورية الرومانية القديمة ، بينما عمت الفوضى أرجاء المكتب الصغير . وفى مكتب «فيليا» نفسها ، فى نهاية الممر ، رأينا فتاة ترقص فى شبه غيبوبة ، فوق صندوق كبير من صناديق الأمتعة ، وقد تدلت حولها على كل جدران الغرفة ستائر سوداء براقة لامعة . وفى غرفة السكرتارية والاستعلامات ، المطلة على الحديقة والسلالم الخارجية ، انطرح رجل فوق المنضدة الكبيرة ، وقد تصلب تصلب الموت ، وعلى أحد الدواليب ، علقت قصاصات مكبرة من الصحف ، عن مذبحه القمط التى قامت بها بلدية روما فى مدرج الكوليسيوم ، بعد أن أجتاحت أعداد هائلة من القمط الضالة . وفى الشرفة الواسعة (أو التراس بمعنى أصح) ، انخرطت مجموعة من الفتيات فى رقصة عنيفة معقدة ، وقد ارتدين سترات سوداء صارمة ، عسكرية الطابع ، وجوارب طويلة بلون الجلد .

ثم تقودنا الفتاة التي ترتدى زي الرهبان إلى الباب الخلفى الصغير ،  
الذى يؤدى إلى قاعات التدريبات ، وغرف الإقامة المعدة لاستضافة  
الفنانين أو ضيوف المهرجان . وفى قاعة فسيحة ، فرشت أرضها بتراب  
أبيض ، نرى شاباً عارياً ، يرقد على وجهه وقد ارتدى حول رأسه إكليل  
الغار ، وانتشرت حوله بضعة تفاحات . وفى ركن القاعة ، العارية  
الجدران إلا من بروجكتورات الإضاءة ، يقف شاب أصلع يرتدى  
الأسود ، ويضع نظارة سوداء على عينيه ، بينما تعرض على الجدران خلفه  
سلسلة من الصور المتحركة ، المصممة بالكمبيوتر ، لرجل يذكر  
برجال الأعمال ، يتحرك فى آلية متشنجة ، فى فراغ أبيض . ويبدأ بعد  
ذلك طقس اغتصاب وتعذيب وحشى للجسد العارى الراقد . ثم نصعد  
إلى الطابق الأعلى ، وهناك فى قاعة أكبر ، تتصل بقاعة أخرى ، يشكل  
رجلان تكويناً نحتياً لتمثالين ، يمثلان حكماء الزمن القديم ، بأرديتهم  
وكتيهم ، ثم تدخل الراقصات ذوات السترات العسكرية ، فى موكب أشبه  
بمواكب البابوات أو القديسين ، ثم يبدأ طقس مربع وساخر ، أى  
جروتسكى ، يتجسد عبر الحركة والرقص ، أشبه بطقس تعميد  
القديسين ، تستخدم فيه وسادات محشوة بالريش ، تُشر محتوياتها ،  
وحذاء حريمى بالغ الضخامة ، يوضع فى قدمى القديس ، أو المخلص  
المنتظر ، الذى يبدو فى أبدى الراقصات وكأنه خرقة بالية . ثم نصعد فى  
جماعات صغيرة ، السلم الحديدى الضيق الذى يقود إلى برج الدير .

١٥٥ من عروض المهرجان ، سواء اعتمدت على التكنولوجيا الحديثة أو على جسد الممثل . ومن أبرز تلك العروض ، التى بالغت فى تصوير العنف الوحشى الذى يجتاح عالمنا الآن ، عرض إيطالى راقص ، صممه وأخرجته مونيكاس كاسادى ، لفرقة «أرتميس» للرقص ، واسمه أغيثونا ، أغيثونا ، هل نساعدكم ؟ (Mayday, mayday, may we help you) . وكلمة Mayday التى تصدر العنوان ، هى صرخة الاستغاثة التى تطلقها السفن حين توشك على الغرق ، أو الطائرات حين توشك على الوقوع . وفى هذا العرض ، جسّد الراقصون الخمسة ، فى متواليات حركية بالغة العنف والصعوبة ، صورا بشعة لانتهاك الجسد البشرى ، وتشويهه ومسخه ، على أنغام موسيقى البوب الصاخبة . وكان المبهز فى هذا العرض حقا هو الطاقة الجسدية المذهلة للراقصين ، التى دفعتنى رغما عنى للتساؤل : هل تناولوا منشطات من نوع ما قبل العرض ؟ أم هى طاقة تنبع من غضب عارم كاسح ، وتوقد أجسادهم إلى حد الاحتراق ؟

وتسيدات صور العنف الوحشى مرة أخرى عرض أفاسيا ، من برشلونه ، الذى صممه وقدمه «مارسل لى أنتونيز روكا» ، وطرح فيه عبر أحدث الوسائل التكنولوجية ، والموسيقى والصور الإلكترونية ، والسرد الحى المصاحب لها ، تصورا جروتسكيا ، سيراليا ، مستقبليا للبطل اليونانى القديم يولييسيس ، ومغامراته التى سجلتها ملحمة الأوديسا . وفى هذه الأوديسا المستقبلية ، التى يستبدل فيها يولييسيس

المستقبل والواقع الحياتي بالواقع المفترض (Virtual reality) ، ويرتحل في هذا الواقع المفترض ، المصنّع إلكترونياً ، دون أن يبرح مكانه ، بلغ العنف ذروته في مشاهد تمزيق البطل لأجساد البشر ، واستخراج أمعائهم ، والتهام لحومهم بعد اغتصابهم - رجالاً ونساء ، وهى المشاهد التى توالى على الشاشة خلف أنتونيز روكا ، الذى وقف بجسده الضخم العارى ، وملامحه المخيفة ، وصلته اللافتة ، يحكى القصة فى تلذذ وحشى ، وهو يتلوى من النشوة ، وقد التفت حول جسده الأسلاك الذى يتحكم من خلالها فى وسائط العرض الأخرى ، الآلية والإلكترونية ، التى تنتج الصور والصوتيات والموسيقى .

واتخذ العنف طابعا سياسيا واضحا فى عرض أليس تحت الأرض ، من شيلى ، الذى استلهم فيه المخرج «مورشيو كيليدون» قصة لويس كارول الشهيرة أليس فى بلاد العجائب، وأعاد تفسيرها فى ضوء تاريخ الدكتاتورية العسكرية فى أمريكا اللاتينية ، وحلم الاشتراكية الذى تبناه «جيفارا» ومات من أجله ، واندحار هذا الحلم باغتيال الزعيم «سلفادور أيندى» . ويفصح اسم الفرقة التى قدمت العرض عن حقيقة القهر التى تفرض الصمت على الشعوب ، فاسمها «مسرح الصمت» ، أو «تياترو دل سيلينسيو» ، وهى حقيقة عاشها مخرج العرض ومؤسس الفرقة فى موطنه شيلى ، قبل فراره إلى منفاه الاختيارى فى فرنسا ، بعد اغتيال العديد من رفاقه من الفنانين والمثقفين . وتستلهم الفرقة فى عروضها

قالب السيرك ، وتوظفه ، وتطور تقنياته وفنونه لبث رسالتها فى عروض شعبية ، مبهرة ومثيرة وجادة . قدم عرض أليس تحت الأرض فى خيمة سيرك ، تنوسطها حفرة كبيرة ، تحفها على الجانبين أدوات لاعبي الاكروبات والتراييز ، وخلفها ثلاثة أبواب ، تبرز منها الشخصيات التى ترتدى أقنعة بالغة الاتقان ، تحاكي بعض شخصيات حكاية أليس الأصلية ، وتستدعى إلى حلبة العرض شخصيات حقيقية ، مثل لويس كارول ، ولينين ، وماركس ، وجيفارا ، وأيندى . وتوزعت شخصية أليس الهاربة دومًا من القهر العسكرى ، ورموز الاستغلال الوحشى الكاريتاتيرية ، بين راقصة وبهلوانة ولعبة أكروبات ، كلهن يرتدين نفس الملابس ، وفقًا للمهارات التى يتطلبها تجسيد الموقف . وتنتهى رحلة أليس تحت الأرض ، أو عبر الجحيم ، برقصة عنيفة ، تعبر عن الصمود والتحدى ، ورقص الصمت القهرى ، والتمسك بحلم العدالة الاشتراكية ، وهى رقصة ينخرط فيها الجميع داخل الحفرة الواسعة : الاليسات الثلاث ، وجيفارا وماركس ولينين ولويس كارول وممثلى الشعب المقهور ، بينما يتدفق الماء فوقهم من سقف الخيمة فى صورة مطر مدرار ، فى استعارة مسرحية بليغة لحلم التطهر . أثار العرض أشجائى ، وأبكاني فى بعض مشاهده ، وخرجت منه أسأل نفسى : هل كان العرض تأكيدًا لإيمان الفرقة بالحلم الاشتراكى ، رغم انهيار معظم الأنظمة الاشتراكية فى العالم؟ أم كان فى واقع الأمر دفقة حنين نبيل



لحلم قديم تبدد ، ومرثية شجية موجعة لهذا الحلم ؟ استخدم عرض الپس فنون السيرك القديمة وتقنيات المسرح التقليدية ، وتجنب تمامًا التكنولوجيا الإلكترونية الحديثة ، ورغم ذلك ، كان أعمق تأثيراً فى النفس من عرض أفاسيا الذى بدأ فجاء ، وسطحيا ، وساذجا مقارنة بعرض الپس ، وأيضاً بغيره من العروض التى اعتمدت على جسد المؤدى وحضوره ومهاراته ، وفنون المسرح التقليدية ، وأبسط الآلات وأكثرها بدائية . ففى عرض لن يأتى مساء آخر ، لفرقة «جیولیسو» الإيطالية للرقص ، اعتمد الراقصان على جسديهما فى تشكيل فضاء العرض ، واستنطاقه بدلالات الحب واللقاء والفراق ، والرحلة والترقب، والسباحة فى المجهول كل نحو الآخر ، وذلك عبر شعر الحركة . ولم يستخدم من المهمات سوى بعض البراميل المعدنية ، وسلم معدنى يعلوه مقعد ، يشبه كرسى المراقبة العالى ، الذى يستخدمه حراس الشواطئ لمراقبة السابحين لحمايتهم من الغرق . وعبر الحركة ، والتوظيف الخلاق لهذه الأشياء البسيطة ، تحولت المساحة الخالية أمامنا إلى بحر وسماء ، وطريق موحش ، وقاعة رقص ، وأماكن أخرى . وتولدت نفس الطاقة الشعرية من التشكيلات الحركية ، ومهارات المؤدى ، وحساسية تعبيره الجسدى ، فى عرض فرقة «مال بیلو» الراقصة من برشلونه ، الذى اعتمد على راقص وراقصة أيضاً ، إلى جانب مساعدین ، كانا يقومان بتشكيل المنظر المسرحى ، وتحريك أجزاء من خشبة المسرح

المسرح أمامنا بوسائل بدائية أو يدوية ، ورغم ذلك ، لم يفسد حضورهما اندماجنا فى العرض . وعلى الطرف النقيض من هذين العرضين الشاعرين ، جاء العرض الإيطالى الراقص لفرقة أيب (Aieb) الراقصة مفرطاً فى الاستعانة بالتكنولوجيا الإلكترونية ، فأغرق أجساد الراقصات فى أمواج متلاطمة من الصور الإلكترونية والمؤثرات الضوئية ، فكاد أن ينتفى عنصر الأداء الحى ، وحضور المؤدى ، الذى بدا مغتربا عنا، وعن خشبة المسرح أيضاً .

والى جانب العروض الموسيقية المبتكرة ، التى قدمت ألوانا متنوعة من الموسيقى والغناء ، بعضها قديم ومجهول ، والآخر حديث مجدد ، ومزجت أحيانا الموسيقى والغناء بالسرد والفيديو والمؤثرات البصرية ، لم يتجاهل المهرجان الأطفال ، فقدم لهم ثلاثة عروض ، أحدها يعتمد على الخيال فى إضفاء دلالات متنوعة على أبسط المهمات والمفردات ، ويستنهض خيال الطفل كشريك فى إنشاء العرض ، وأحدها يوظف الرسوم المتحركة الاعتيادية فى تجسيد القصة ، والثالث متعدد الوسائط ، يجعل موضوعه الصراع بين الإنسان وبين الماوس (أو الفأر)، كما يسمى الجهاز الصغير الذى يتحكم الإنسان من خلاله فى الكمبيوتر ، ومن ثم ، يعتمد فى بنائه وطرحه على الإبلاغ الكمبيوترى كعنصره الأساسى . لكن الظاهرة اللافتة حقا ، كانت حضور الأطفال بكثافة (مع ذويهم طبعا) عروض الكبار أيضاً ، حتى العنيف والمقلق منها . ولا أدري هل سبب

هذا عدم قدرة الأهالى على استئجار جلساء للأطفال أثناء تغيبهم فى المسرح ، أم رغبة فى أن يشاركهم الأطفال فرحة المهرجان السنوية ، أم قناعة بضرورة تعريض الأطفال لكل التجارب حتى تنفج مداركهم سريعاً ، أم استهانة بتأثير المسرح على وجدان الطفل ونفسيته ؟ وسعياً لبلورة سؤال المهرجان ، وهو السؤال المصيرى الذى يواجه المسرح الآن ، ويتحدها بشراسة ، نظمت «فيليا بابا» على هامشه ندوة فكرية فنية استمرت يومين ، وكان موضوعها تأثير التكنولوجيا على فنون العرض الحية ، وهل تغير من هويتها ؟

عدت من بولفريجى ، من هذا المهرجان الصغير ، فى تلك القرية المنعزلة فوق التلال ، بهذا السؤال المؤرق ، وذكرى عروض مثيرة جريئة ، وصادقة ، وأخرى عميقة ، شجية ، ومؤثرة . وعدت أيضاً بقناعة عميقة بأن الفنان ، العاشق للمسرح حقاً ، يستطيع أن يصنع المعجزات بأقل الإمكانيات ، و «فيليا بابا» نموذج رائع لمثل هذا الفنان

## المحتويات

٧ ..... إهداء

٩ ..... تصدير

### ١ - تجارب عربية :

- بغداد، ١٩٨ : توهج الإبداع فى لهيب الحرب ..... ١٣
- الكويت، ١٩٨٨ : السوق وشهرزاد والصحون الطائرة .... ٣٩
- من فلسطين، ١٩٨ : الجواد المجنح وحالة الترانزيت... ٤٨
- بغداد مرة أخرى: ١٩٩٠ : آهة المقهورين وأمطار الملح... ٧٤
- تونس ، ١٩٩١ : فنون الجنون بين القاهرة وتونس.... ٨٨
- الأردن ، ١٩٩٥ : أيام عمان المسرحية ..... ١١١
- من لبنان، ١٩٩٧ : نضال الأشقر وطقوس المرايا
- الكاشف ..... ١٧٠
- الشارقة ، ١٩٩٨ : ضوء يسطع فوق الخليج ..... ١٧٨
- مسقط ، ١٩٩٩ : عائد من الزمن الآتى ..... ٢٠٢

## ٢- تجارب أوروبية :

- من سكاربارا ، اسكتلنده ، ١٩٨٨ : مأساة الحضارة  
٢٠٩ ..... فى ملههه
- من إدنبره ، اسكتلنده ، ١٩٨٩ : الوجه الشائر فى  
المرح البريطانى ، وتجربة أجنبية فى مسرحية  
٢١٣ ..... الرواية
- من الترويج ، ١٩٨٩ : ربيعة هيروشيما حبي ..... ٢٣٧
- من سويسرا ، ١٩٩١ : تجربة جديدة فى مسرح  
الطفل ..... ٢٤٣
- أسبانيا ، ١٩٩٢ : يا زمان الوصل فى الأندلس ..  
٢٥١ ..... وفلسطين
- من بريطانيا ، ١٩٩٢ : داعية الفن للفن فى ثوب  
٢٩٠ ..... سياسى جديد
- قيرولى ، إيطاليا ، ١٩٩٦ : مهرجان دايونيسيا  
المسرحى ..... ٣٠٠
- بولفريجى ، إيطاليا ، ٢٠٠١ : مهرجان إنتياترو  
المسرحى ..... ٣٢٤
- ٣٣٩ .

**مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب**

**رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٨٤٢ / ٢٠٠٢**

---

**I.S.B.N 977 - 01 - 7978 - 7**



لقد أدركنا منذ البداية  
أن تكوين ثقافة المجتمع  
تبدأ بتأصيل عادة  
القراءة، وحب المعرفة، وأن  
المعرفة وسيلتها الأساسية  
هى الكتاب، وأن الحق فى  
القراءة يماثل تماماً الحق  
فى التعليم والحق فى  
الصحة.. بل الحق فى  
الحياة نفسها.

سوزانه باربع

Bibliotheca Alexandrina



0436804



مركز البحوث العربية والإسلامية

الثلث ٢٠٠ قرش